


THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

8e Année. N° 1 1er Janvier 1908

La Danse

Musique ancienne et moderne

J. Fauth

La Revue Musicale

SOMMAIRE. — **Jules Combarieu** : Leçon du Collège de France (*suite*) : le théâtre lyrique et la danse. — Exécutions et publications récentes : *Iphigénie en Aulide* de Gluck, par **Henri Quittard** ; les *Souvenirs* de M. Vincent d'Indy ; la musique américaine de MM. Farewel, Loomis, Troyer, Campbel-Tipton ; l'*Office de Pierre de Corbeil*, de M. l'abbé Villetard ; Concerto pour violon et piano de M. Karlowicz ; *Chansons et contes pour les enfants* d'Ad. Rémy ; Concert de l'Union instrumentale ; Concerto de Bach en *ré* mineur pour trois pianos ; *Massenet*, de M. L. Schneider ; *Mendelssohn*, *Grétry*, *Paganini*, de MM. Stœcklin, de Curzon, Prod'homme ; Lettres inédites de Berlioz ; Concerts divers, par les collaborateurs de la *Revue musicale*. — Correspondance. — M. Clark et la musique à l'Opéra. — La musique à Monte-Carlo. — Recettes des théâtres lyriques.

PARIS

16, Quai de Passy, 16

La Revue Musicale

16, quai de Passy, 16

PARIS

Directeur : **Jules COMBARIEU**

Chargé du cours d'Histoire de la Musique au Collège de France

Il faut se féliciter du très brillant succès de la *Revue Musicale*, car cette publication à la fois sérieuse et agréable, qui fait une part égale à la musique ancienne et à la musique moderne, à l'histoire, à la théorie et à la pratique, répond à un besoin de l'éducation musicale en France. La *Revue Musicale* ne publie, dans son supplément, que des morceaux tirés des *maîtres* d'autrefois ou d'aujourd'hui, morceaux que le lecteur aurait grand'peine à se procurer, car ils sont inédits ou tirés de partitions pour orchestre et de collections très coûteuses.

(Journal *le Temps*, numéro du 28 nov. 1903.)

Abonnements à la Revue Musicale

Paris et départements.	**20 francs**
Étranger.	**25 »**

NOTA. — Prière d'envoyer en un mandat-poste le montant de l'abonnement à la **Revue Musicale**, *16, quai de Passy*

Toutes les communications concernant la rédaction doivent être adressées à la **Revue Musicale**, *16, quai de Passy*.

La *Revue Musicale* rend compte de tous les ouvrages relatifs à la musique dont deux exemplaires lui sont adressées 16, quai de Passy.

NOTA. — Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

BELGIQUE : Abonnements et vente à Bruxelles, chez MM. Breitkopf et Härtel, 45, Montagne de la Cour.

La

Revue Musicale

La

Revue Musicale

Publication bimensuelle

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TABLE DES MATIÈRES

DE LA

HUITIÈME ANNÉE

PARIS

16, QUAI DE PASSY, 16

Apr. 28-1909

TABLE ALPHABÉTIQUE

G. Allix. — *Diverses déterminations de la gamme majeure*, pp. 283, 354.
L. Augé de Lassus. — *G. Pfeiffer et son œuvre*, p. 210.
B. — *Paul Taffanel : la carrière d'un artiste*, p. 656.
G. Beaucaire. — *Le théâtre du peuple à Bussang (Vosges)*, p. 491.
A. Boschot. — *Berlioz jugé par l'Institut*, p. 144.
Léon Boutroux. — *L'« Essai sur la gamme » de M. Maurice Gandillot*, pp. 576, 599.
Henry Brody. — *L'« Oratorio de Noël » de J.-S. Bach*, p. 52.
— *« Platée » de Rameau, fragments exécutés au Conservatoire*, p. 175.
— *« Joseph » de Méhul aux Concerts du Conservatoire*, p. 303.
A. C. — *J. Haydn, d'après le livre de M. Michel Brenet*, p. 630.
— *La « Sanga » de M. Isidore de Lara à l'Opéra-Comique*, p. 653.
Eugène Chaminade. — *L'Office de la Circoncision, d'après l'ouvrage de M. l'abbé Villetard*, p. 202.
Jules Combarieu. — *Cours du Collège de France : Histoire du théâtre lyrique*, pp. 1, 33, 65, 129, 161, 193, 225, 289, 313, 369, 425, 497, 541, 565, 589. — *Les premières formes de la musique : le thrène et la plainte d'Adonis*, p. 257. — *Le chant magique : la pluie et le beau temps*, p. 337. — *Le chant magique et l'amour*, p. 550. — *Le péan*, p. 532. — *Le rythme dans la magie et la musique*, pp. 449, 506. — *Les instruments de musique primitifs*, p. 518.
— *L'organisation des études musicales en France*, p. 59.
— *Les valses de Chopin*, p. 97.
— *Le rôle de Marguerite dans « Faust »*, p. 100.
Jules Combarieu. — *Le chevalier Gluck et M. Bourgault-Ducoudray*, p. 101.
— *« Ramuntcho » de Pierre Loti et G. Pierné à l'Odéon*, p. 177.
— *La « France héroïque » de M. Bourgault-Ducoudray*, p. 273
— *La Chorale des lycées de jeunes filles de Paris*, p. 300.
— *Les origines de la musique descriptive*, p. 350. — *Même sujet : lettre de M. Michel Brenet*, p. 434.
— *Cent motets du XIIIe siècle, par M. Pierre Aubry*, p. 570.
— *Le Crépuscule des dieux à l'Opéra*, pp. 574, 594.
— *Robert Schumann et Mme Félia Litvinne*, p. 644.
— *La question de l'Opéra : M. G. Astruc et le nouveau Théâtre lyrique*, p. 649.
J. Conrau. — *La notation symétrique*, p. 216.
E. D. — *« Souvenirs » de M. Vincent d'Indy*, p. 20.
— *L'« Or du Rhin » à Monte-Carlo*, p. 152.
J. Dador. — *A propos du piano symétrique*, p. 306.
— *Quintes et Octaves*, p. 477.
— *Théorie musicale : Mélodie et harmonie*, p. 659.
F. — *La « Gioconda » de Ponchielli*, p. 107.
Gettemann. — *La « Sniegourotchka » de Rimsky-Korsakoff*, pp. 137, 179, 213.
Vincent d'Indy. — *Souvenirs sur Liszt*, p. 147.
A. Lemoine. — *Berlioz et Shakespeare au Concert Colonne*, 176.
A. Lenoël-Zévort. — *Le chant et les méthodes*, p. 123.
— *Le chanteur : défauts contre lesquels on doit se prémunir*, 332.

3443

A. Lenoël-Zévort. — *Les chorales dans les lycées de jeunes filles*, p. 414.
Gustave Lyon. — *La Harpe chromatique* (*Lettre au sujet de*), p. 359.
F. M. — *L'orgue des Concerts Colonne*, p 106.
P. M. Masson. — « *Musique et inconscience* » *de M. Albert Bazaillas*, p. 207.
Henri Quittard. — *L'* « *Iphigénie en Aulide* » *de Gluck à l'Opéra-Comique*, p. 16.
— *L'ouverture d'* « *Iphigénie en Aulide* » *aux Concerts Lamoureux*, p. 77.
— *Fragments de* « *Dardanus* », *de Rameau, aux Concerts Lamoureux*, p. 78.
— *La deuxième symphonie de M. V. d'Indy*, p. 78.
— *Variations et fugue sur un thème d'Adam Hilles, de M. Max Reger*, p. 102.
— *La* « *Nina* » *de Dalayrac*, p. 154.
— *La* « *Habanera* » *de M. Raoul Laparra à l'Opéra-Comique*, p. 169.
— « *Ghislaine* » *de M. Marcel Bertrand*, p. 173.
— *A propos d'* « *Isabelle et Gertrude* », p 189.
— *La* « *Stratonice* » *de Méhul*, p. 209.
— *L'* « *Uthal* » *de Méhul*, pp. 233, 295.
— *La* « *Passion selon saint Matthieu* » *de J.-S. Bach au Trocadéro*, p. 274.
— « *Hippolyte et Aricie* » *de Rameau à l'Opéra*, p. 319.
— *La* « *Couronne de Fleurs* » *de M. A. Charpentier sur des vers inconnus de Molière*, p. 482.
Henri Quittard. — *L'oratorio et les origines de l'opéra italien d'après le livre de M. Alaleona*, p. 624.
A. R. — *Autographes musicaux*, p. 127.
H. R. — *Berlioz* (*Lettres inédites*), p. 25.
Raouf Yekta. — *La vraie théorie de la gamme majeure*, p. 244.
— *Mélodies dans les modes orientaux*, pp. 308, 328.
Henry Roujon. — *La Société des professeurs du Conservatoire*, p. 502.
— *G. Verdi*, p. 635.
S. — *Musique américaine*, p. 21.
— *La reprise de* « *Faust* » *à l'Opéra*, p. 76.
— *La* « *Mer* » *de M. Claude Debussy*, p. 80.
— *La musique russe à Paris*, p. 325.
Le Solitaire de Passy. — *A propos* « *d'Hippolyte et Aricie* », p. 362.
J.-E. de Sturler. — *Les danseuses de cour à Java*, p. 442.
T. — *L'office de Pierre de Corbeil, de l'abbé Villetard*, p. 23.
— « *Massenet* », *par Louis Schneider*, p. 24.
— « *Mendelssohn* », *par Paul de Stœcklin*, p. 24.
— « *Grétry* », *par Henri de Curzon*, p. 25.
— « *Paganini*, » *par J.-G. Prod'homme*, p. 25.
— *Le piano symétrique*, p. 120.
Tigrane Tchaïan. — *La musique à Constantinople* (*Lettres sur*), pp. 330, 432.
Martial Teneo. — *Les chefs-d'œuvre du chevalier Gluck à l'Opéra de Paris*, p. 109
— *La détresse de Niccola Piccinni*, pp. 237, 279.
— *Pierre Montan-Berton, fragments inédits*, pp. 389, 416, 493.
Gabriel Vauthier. — *Alexandre Choron*, pp. 376, 436, 613, 664.
*** *Les Concours du Conservatoire*, p. 406.
*** *Flûte de Pan péruvienne*, p. 495.
*** *Nouveaux documents d'histoire musicale aux archives de l'Opéra*, p. 44.
*** *Pablo de Sarasate : lettre de M. Saint-Saëns*, p. 549.
*** *Une sonate pour piano de M. Théodore Dubois*, p. 401.
— *Actes officiels et informations*, pp. 30, 62, 94, 126, 157, 190, 220, 255, 285, 312, 335, 587, 609, 670.
— *Le baromètre musical* : *Opéra*, pp. 31, 94, 158, 220, 286, 335, 397, 431, 494, 540, 587, 671 ; *Opéra-Comique*, pp. 32, 95, 159, 221, 287, 336, 398, 432, 540, 588, 672.
— *Concerts divers*, pp. 27, 28, 80, 81, 104, 105.
— *Correspondance*, pp. 29, 56, 86, 90, 116, 155, 187, 281, 311.
— *Les Œuvres récemment exécutées à Paris*, pp. 48, 150, 175, 200, 233, 273, 302, 326, 375, 431, 434, 569, 597, 638.
— *Documents* : *l'Académie de Danse et Louis XIV*, 364. — *Les origines de l'Opéra en France*, p. 562.

TABLE MÉTHODIQUE

ANTIQUITÉ, MOYEN AGE ET RENAISSANCE.

Cent motets du XIII[e] siècle de M. Pierre Aubry, par J. COMBARIEU, p. 570.
Circoncision (L'office de la), d'après l'ouvrage de M. l'abbé Villetard, par EUGÈNE CHAMINADE, p. 202.
Les origines de la musique descriptive, par JULES COMBARIEU, pp. 350, 434.
L'office de Pierre de Corbeil, de l'Abbé Villetard, par T., p. 23.
L'oratorio et les origines de l'opéra italien d'après le livre de M. Alaleona, par HENRI QUITTARD, p. 624.
Théâtre lyrique (Histoire du), cours du Collège de France, par JULES COMBARIEU, pp. 1, 33, 65, 129, 161, 193, 225, 289, 313, 369, 425, 497, 541, 565, 589.
Le thrène et la plainte d'Adonis, par JULES COMBARIEU, p. 257.

XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES.

Les chefs-d'œuvre du chevalier Gluck à l'Opéra de Paris, par MARTIAL TENEO, p. 109.
La « Couronne de fleurs » de Marc-Antoine Charpentier sur des vers inconnus de Molière, par HENRI QUITTARD, p. 482.
« Dardanus » de Rameau : fragments exécutés au Conservatoire, par HENRI QUITTARD, p. 78.
La détresse de Niccola Piccinni, par MARTIAL TENEO, pp. 237, 279.
J. Haydn, d'après le livre de M. Michel Brenet, par A. C., p. 630.
« Hippolyte et Aricie » à l'Opéra, par HENRI QUITTARD, p. 319.
« Hippolyte et Aricie » (A propos d'), par le SOLITAIRE DE PASSY, p. 362.
L' « Iphigénie en Aulide » de Gluck à l'Opéra-Comique, par HENRI QUITTARD, p. 16.
« Iphigénie en Aulide » (L'ouverture d') aux Concerts Lamoureux, par HENRI QUITTARD, p. 77.
« Isabelle et Gertrude » (A propos d'), par HENRI QUITTARD, p. 189.
« Joseph » de Méhul aux Concerts du Conservatoire, par HENRY BRODY, p. 303.
Pierre Montan-Berton, par MARTIAL TENÉO, pp. 389, 416, 493.
« Nina » de Dalayrac, par HENRY QUITTARD, p. 154.
L'« Oratorio de Noël » de J.-S. Bach, par HENRY BRODY, p. 52.
« La Passion selon saint Matthieu » de J.-S. Bach au Trocadéro, par HENRI QUITTARD, p. 274.
« Platée » (Fragments de) de Rameau, exécutés au Conservatoire, par HENRY BRODY, p. 175.
La « Stratonice » de Méhul, par HENRI QUITTARD, p. 209.
« Uthal » de Méhul, par HENRI QUITTARD, pp. 203, 295.

MUSIQUE MODERNE.

Américaine (Musique), par S., p. 21.
Berlioz jugé par l'Institut, par A. BOSCHOT, p. 144.
Berlioz (Lettres inédites de), par H. R., p. 25.
Berlioz et Shakespeare aux Concerts Colonne, par A. LEMOINE, p. 176.
Le chevalier Gluck et M. Bourgault-Ducoudray, par JULES COMBARIEU, p. 101.
Choron (Alexandre), par GABRIEL VAUTHIER, pp. 376, 436, 613, 664.
Constantinople (La musique à), par TIGRANE TCHAÏAN, pp. 330, 432.

Le « Crépuscule des Dieux » à l'Opéra, pp. 574, 594.
Th. Dubois (Une sonate pour piano de), p. 401.
« Faust » à l'Opéra (La reprise de), par S., p. 76.
La « France héroïque » de M. Bourgault-Ducoudray, par Jules Combarieu, p. 273.
« Ghislaine » de M. Marcel Bertrand à l'Opéra-Comique, par Henri Quittard, p. 173
La « Gioconda » de Ponchielli, par F , p. 107.
« Grétry » de M. Henri de Curzon, par T., p. 25.
La « Habanera » de M. R. Laparra, à l'Opéra-Comique, par Henri Quittard, p. 169.
V. d'Indy (« Souvenirs » de), par D., p. 20.
V. D'Indy (2e Symphonie de), p. 78.
Liszt (Souvenirs sur), par Vincent d'Indy, p. 147.
Marguerite dans « Faust » (Le rôle de), par Jules Combarieu, p. 100.
« Massenet » de M. Louis Schneider, par T., p. 24.
« Mendelssohn » de M. P. de Stœcklin, par T., p. 24.
La « Mer » de M. Debussy, par S., p. 80.
L' « Or du Rhin » à Monte-Carlo, par E. D., p. 152.
« Paganini » de M. J.-G. Prod'homme, par T., p. 25.
G. Pfeiffer et son œuvre, par L. Augé de Lassus, p. 210.
« Ramuntcho » de P. Loti et G. Pierné à l'Odéon, par Jules Combarieu.
Russe (La musique) à Paris, par S., p. 325.
« Sanga » de M. Isidore de Lara à l'Opéra-Comique, par A. C., p. 653.
Sarasate (Pablo de) ; lettre de Saint-Saëns, p. 549.
R. Schumann et Mme Félia Litvinne, par Jules Combarieu, p. 644.
« Sniegourotchka » de Rimsky-Korsakoff, par Gettemann, pp 137, 179, 213.
Paul Taffanel : la carrière d'un artiste, par B., p. 656.
Les valses de Chopin, par Jules Combarieu, p. 97.
« Variations et Fugue sur un thème d'A. Hiller », de M. Max Reger, par Henri Quittard, p. 102.
G. Verdi, par Henry Roujon, p. 635.

MUSIQUE EXOTIQUE ET POPULAIRE.

Le chant magique (Cours du Collège de France), par Jules Combarieu, pp. 337, 550.
Les danseuses de cour à Java, par J.-E. de Sturler, p. 442.
Flûte de Pan péruvienne, p. 495.
Gamme majeure (La vraie théorie de la), par Raouf Yekta, p. 244.
Les instruments de musique primitifs, par Jules Combarieu, p. 518.
Mélodies dans les modes orientaux, par Raouf Yekta, pp. 308, 328.
Le rythme dans la magie et dans la musique (Cours du Collège de France), par Jules Combarieu, pp. 449, 506.

ENSEIGNEMENT ET THÉORIE.

Le chant et les méthodes, par Lenoel-Zévort, p. 123
Le chanteur : défauts contre lesquels on doit se prémunir, par A. Lenoel-Zévort, p. 332.
Les chorales dans les lycées de filles, par A. Lenoel-Zévort, 414.
La chorale des lycées de jeunes filles de Paris, par Jules Combarieu, p. 300.
Les concours du Conservatoire, p. 406.
Gamme (Essai sur la) de M. Gandillot, par Léon Boutroux, pp. 576, 599.
Gamme majeure (Diverses déterminations de la), par G. Allix, pp. 283, 354.
Gamme majeure (La vraie théorie de la), par Raouf Yekta, p. 244.
Histoire musicale (Organisation des études d'), par Jules Combarieu, p. 59.
Mélodie et Harmonie : Théorie musicale, par J. Dador, p. 659.
« Musique et inconscience » de A. Bazaillas, par P.-M. Masson, p. 207.
La Notation symétrique, par J. Courau, p. 216.
Quintes et octaves, par J. Dador, p. 477.
La Société des professeurs du Conservatoire, par Henry Roujon, p. 502.

NOTES ET VARIÉTÉS

L'Académie de danse et Louis XIV : documents, p. 364.
Actes officiels et informations, pp. 30, 62, 94, 126, 157, 190, 220, 255, 285, 312, 335, 587, 609, 670.

Autographes musicaux, par A. R., p. 127.

Baromètre musical. — Opéra, pp. 31, 94, 158, 220, 286, 335, 397, 431, 494, 540, 587, 671 ; **Opéra-Comique**, pp. 32, 95, 159, 221, 287, 336, 398, 432, 540, 588, 672.

Concerts, pp 27, 28, 80, 81, 104, 105.

Correspondances, pp. 29, 56, 86, 90, 116, 155, 187, 281, 311.

Documents (Nouveaux) d'histoire musicale aux archives de l'Opéra, p. 44.

La Harpe chromatique, par Gustave Lyon, p. 359.

Œuvres récemment exécutées à Paris, pp. 48, 150, 175, 200, 233, 273, 302, 326, 375, 431, 434, 569, 597, 638.

Les origines de l'Opéra en France : documents, p. 562.

L'Orgue des Concerts Colonne, par F. M., p. 106.

Le piano symétrique, par T., p 120.

Piano symétrique (A propos du), par J. Dador, p. 306.

La Question de l'Opéra : M. Astruc et le nouveau Théâtre lyrique, par Jules Combarieu, p. 649.

Le théâtre dupeuple de Bussang (Vosges), par G. Beaucaire, p. 491.

LA

Revue Musicale

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

A ÉTÉ FONDÉE EN 1901

Par MM. COMBARIEU, L. LALOY, R. ROLLAND, P. AUBRY

AVEC LES

ADHÉRENTS ET COLLABORATEURS SUIVANTS :

MM. Eug. GUILLAUME, E. LAVISSE, A. MÉZIÈRES, Gaston PARIS, SULLY-PRUDHOMME, de l'Académie française; L. BOURGEOIS, R. POINCARÉ, anciens ministres de l'Instruction publique; H. ROUJON, Directeur des Beaux-Arts; LIARD, membre de l'Institut; RABIER, BAYET, Directeurs de l'Enseignement; BARBIER de MEYNARD, Alfred CROISET, H. DERENBOURG, Th. DUBOIS, J. GIRARD, E. GEBHART, HAMY, L. HAVET, HOMOLLE, LARROUMET, LENEPVEU, MASSENET, Em. MICHEL, G. MONOD, Eug. MUNTZ, PALADILHE, PERROT, REYER, Th. RIBOT, SAGLIO, TARDE, membres de l'Institut; CHUQUET, Maurice CROISET, IZOULET, MEILLET, professeurs au Collège de France; le Rme P. Abbé de Solesmes, Dom CAGIN, Dom DELPECH, Dom MOCQUEREAU, Bénédictins de la Congrégation de France; BOURGAULT-DUCOUDRAY, G. FAURÉ, S. ROUSSEAU, WIDOR, professeurs au Conservatoire; Prof. Peter WAGNER; Vincent D'INDY, directeur de la *Schola;* P. de BRÉVILLE, GUILMANT, professeurs à la *Schola;* DEJOB, ESPINAS, LEMONNIER, SÉAILLES, THOMAS, professeurs à la Sorbonne; F. de MÉNIL, professeur à l'école Niedermeyer; MERCADIER, Directeur des études à l'École polytechnique; PROU, professeur à l'école des Chartes; P. FONCIN, P. LACOMBE, Inspecteurs généraux; Gustave LYON, ancien élève de l'École polytechnique, Directeur de la maison Pleyel; BACH, BOUTROUX, DURKHEIM, professeurs des Universités; BELOT, membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique; Fr. CUSTOT, Président de l' "*Ut* mineur"; Abbé FAURE-MURET, GOUSSEAU, HANSEN, maîtres de chapelle; Pasteur MAURY; BAZAILLAS, BAILLY, BRUNSCHVICG, CAHEN, HUYOT, Victor et Paul GLACHANT, JOURDAN, BOUDIN, professeurs;

Guido ADLER, Colonel BAUDOT, Michel BRENET, R. BRUSSEL, O. CHILESOTTI, A. CAMIOLO, M. DAUBRESSE, L. DAURIAC, H. EXPERT, Max FRIEDLANDER, R. GANDOLFI, Th. GÉROLD, Ed. KANN, Ilmari KROHN, LASCOUX, MALHERBE; Mlle Hortense PARENT; MM. PRODHOMME, Ch. E. RUELLE, Liborio SACCHETTI, SANDBERGER, A. SOUBIES, TIERSOT; le P. THIBAUT, A. WOTQUENNE, etc., etc.

Toute communication doit être adressée à la

REVUE MUSICALE

16, Quai de Passy, PARIS

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 1 (huitième année) 1er Janvier 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE (*Suite*)

Histoire du théâtre lyrique. — (DEUXIÈME LEÇON, du 23 décembre 1907)

Les éléments du drame lyrique : 2° la Danse.

Le troisième art qui, après la musique et la poésie, constitue le drame lyrique est la danse. J'ai à indiquer ses caractères intrinsèques, ses rapports avec les autres arts et sa fonction historique, en rattachant ces divers points de vue à l'idée générale qui a été exprimée dans ma première leçon et qui domine tout mon sujet.

La danse est aujourd'hui peu en faveur.

On tend à l'éliminer, et il me semble qu'il y a un certain parallélisme, peut-être une relation de cause à effet, entre ce qui a lieu dans la société mondaine et au théâtre. Si la danse est peu en faveur sur la scène lyrique, ce n'est pas pour des raisons de morale, loin de là. On ne redirait plus le mot cruel de Joubert : « Le danseur ennoblit tout ce qui est grossier et dégrade tout ce qui est héroïque. » Les compositeurs de la nouvelle école voudraient proscrire la danse comme un exercice purement formel qui est vide de sens et qui constitue une digression inutile dans une œuvre sérieuse. On lui reproche d'interrompre l'intérêt supérieur de l'action, et de remplacer la haute éloquence des autres arts du rythme par un sensualisme d'ordre subalterne. On l'exclurait volontiers de l'opéra pour l'abandonner à des théâtres où on va chercher tout autre chose que les joies du sens esthétique. Ces doléances un peu austères ne sont pas nouvelles :

— «... On peut donc sans honte vanter son talent pour la danse comme son mérite en poésie .. Malheureusement il n'est point d'art qui aujourd'hui ait plus donné dans le mauvais goût que n'a fait la danse. En se prostituant à une poésie toute vulgaire, elle est descendue de ces hauteurs célestes où elle planait pour régner sur les théâtres déshonorés par le vertige et la folie. Elle y exerce une absolue domination sur la musique dont elle a fait entièrement son esclave ; mais, aux yeux des mortels sensés, elle a véritablement perdu toute estime. »

Qui parle ainsi ? Un observateur qui écrivait il y a plus de dix-huit cents ans :

le bon Plutarque. Mais une telle opinion ne peut être justifiée que par des abus passagers et non des pratiques normales. Reprise aujourd'hui, cette condamnation serait injuste et fondée sur des considérants très discutables. En tout cas, ce n'est pas là que je dois prendre le point de vue de cette étude. En temps opportun j'examinerai les doctrines de quelques écoles.

Historiquement, la danse est une partie essentielle du drame lyrique ; étant un art populaire, elle a été toujours liée à la mélodie chantée ou jouée sur des instruments. A l'origine, l'histoire des formes musicales se confond presque avec celle des danses. Dans les temps modernes, la sonate et la symphonie elle-même resteraient inexplicables, et on ne comprendrait pas leur genèse si on ne tenait pas compte de ce qu'a été une allemande, un menuet une gigue et tous ces genres aimables qui, après s'être réunis dans la « Suite », ont évolué de deux côtés à la fois : vers le concert et vers le théâtre qui, l'un et l'autre, les ont recueillis en les transformant plus ou moins. *A fortiori* le drame lyrique est inséparable de la danse. Nos goûts changent avec une rapidité singulière, — une rapidité croissante qui fait songer à la loi de la chute des corps, — et il nous arrive tous les vingt ans, tous les dix ans, de proclamer absurde, contraire à notre conception du « vrai », l'esthétique antérieurement suivie. Nous ne pouvons cependant pas oublier que, pendant plus de trois siècles, la danse a été en très grand honneur au théâtre ; que, sans elle, à une époque où le public se réglait sur la ville, la ville sur la cour, et la cour sur le roy, les derniers Valois et les Bourbons ne se seraient pas intéressés à l'établissement de l'opéra dans notre pays. Louis XIV a fondé chez nous l'opéra, et il a créé une « Académie de danse » ! C'était d'ailleurs excessif : que la danse émeuve, plaise, instruise même, soit ! qu'elle devienne un sujet de travail académique, c'est un peu ambitieux.

Des considérations d'un autre ordre m'invitent à ne pas négliger cette partie de mon sujet. Le drame, ai-je dit en reprenant la définition d'Aristote, est une *imitation*. Or la danse est un art imitatif. Lamennais disait avec raison en 1840 : « La danse doit parler. . Elle est un mode spécial de manifestation. » Elle a deux formes : l'une équivalant au récitatif, l'autre analogue à une mélodie construite sur le principe de la périodicité et que j'ai appelée *lyrique* (danses populaires et danses dites *de caractère*). Je vais l'examiner sous ces deux formes. Toutes deux doivent entrer au même titre dans la définition du drame chanté que j'ai donnée en commençant.

Si on « imite » avec la voix, on imite aussi avec la physionomie, avec les attitudes, avec les gestes, avec l'allure et les mouvements du corps. Ce n'est pas là une invention de l'art, mais un fait de nature. Instinctivement, quand nous parlons, et surtout quand nous faisons un récit pathétique, nous adaptons notre *habitus* extérieur en même temps que notre langage, le timbre et les inflexions de notre voix à la nature des choses dont nous parlons. Au geste vocal s'ajoute le geste visible de toute la personne du narrateur, et le même rythme (plus ou moins libre) les réunit. On « imite » même, par de tels moyens, d'une façon très rapide. La parole a les lenteurs de l'analyse ; un regard, un sourire, un geste, peuvent traduire instantanément un état affectif. Cette traduction a une autre supériorité : étant instinctive et spontanée, elle est universellement intelligible. Tout le monde ne comprend pas l'italien ou l'allemand, mais tout le monde comprend l'éloquence d'un geste d'amour ou de haine, celle d'une atti-

tude de supplication ou de désespoir, celle d'une allure d'allégresse ou de souffrance.

Il y a un premier art de la danse qui se borne à coordonner et à traiter à part dans des systèmes indépendants ces éléments fournis par la nature : c'est la mimique. De même que, dans la chanson populaire, la mélodie a été abstraite des paroles et transportée sur le luth, le clavecin ou l'orgue, pour créer la musique instrumentale pure, de même, dans le langage de l'homme ému, on a pris tous les signes physiologiques de l'émotion en les séparant de la parole articulée ; on les a *abstraits* pour constituer la mimique.

Cette danse mimétique (j'associe à dessein les deux mots, bien qu'on ait contesté leur identité) est très en usage, chez les primitifs comme chez les civilisés.

Dans son livre célèbre sur les origines de la civilisation, Lubbock dit que chez les sauvages et les incultes la danse n'est pas un amusement sans portée, mais une occupation sérieuse et utile mêlée à tous les actes de la vie publique. Et il donne, d'après Robertson, les détails suivants : « Si des relations deviennent nécessaires entre deux tribus, les ambassadeurs de l'une s'approchent en exécutant une danse solennelle et présentent le calumet ou symbole de la paix ; les sachems de l'autre tribu les reçoivent avec la même cérémonie. S'ils déclarent la guerre à un ennemi, c'est au moyen d'une danse exprimant le ressentiment qu'ils éprouvent et la vengeance qu'ils méditent... S'il s'agit d'apaiser la colère des dieux ou de se réjouir de leurs bienfaits, de célébrer la naissance d'un enfant ou de pleurer la mort d'un ami, ils ont des danses appropriées à chacune de ces situations et exprimant les différents sentiments qui les animent. » Ainsi, dans la vie sociale des primitifs, il y a, si l'on peut parler ainsi, un ballet de paix, un ballet de guerre, etc... et chacun d'eux est une imitation soit de faits réels, soit de sentiments liés à ces faits.

De ce témoignage de Lubbock, nous disant que chez les peuplades incultes la danse est mêlée à tous les actes importants de la vie sociale, on peut rapprocher l'anecdote contée par Lucien dans son traité sur la danse. Un jour, un prince barbare vient à Rome, à la cour de Néron, et, en son honneur, on donne une fête dans laquelle on produit un danseur célèbre. Au moment de prendre congé, l'empereur serre la main de son hôte et lui offre de lui donner comme souvenir de son voyage ce qu'il lui plaira. *Donne-moi ce danseur !* répond le barbare. Néron, qui n'est pas un primitif, ne comprend pas, et il demande : *A quoi te servira-t-il donc ? — J'ai pour voisins*, répond le prince étranger, *des barbares qui parlent une autre langue que la mienne, et je ne saurais trouver d'interprètes pour traiter avec eux ; lorsque j'aurai besoin de leur faire dire quelque chose, celui-ci, par ses gestes, me servira de truchement.* » La danse est donc un langage ; elle « parle », comme dit Lamennais, et n'est pas une simple gymnastique.

La seconde forme, que j'ai appelée *lyrique* et à laquelle certains auteurs ont réservé le nom de *danse*, est dans le même cas. Elle donne aux mouvements du corps des formes périodiques et elle a une tendance à concentrer tous les éléments imitatifs dans des types presque immuables.

En cela elle paraît être en dehors de l'imitation : il n'en est rien cependant ; car la concentration des modes expressifs suppose celle des sentiments à exprimer. En un mot, la danse lyrique s'explique par un état d'âme lyrique. Si une danseuse exécute des pas formant des phrases uniformément répétées, ou

des strophes suivies d'antistrophes, c'est parce que le sentiment qu'elle traduit entraîne, par son intensité, la construction périodique. En chorégraphie, on passe de la forme indéterminée à la forme régulière et *construite*, pour les mêmes raisons qui, dans le chant, font passer du récitatif à l'*arioso* ou à l'*air*. Telle est la règle générale. Habituellement, il est vrai, elle souffre beaucoup d'exceptions. On peut distinguer deux cas. La danse lyrique est quelquefois une danse nationale et populaire qu'on insère dans l'opéra, à titre de simple document, ayant un intérêt analogue à celui qui s'attache au décor de l'action ou à un tableau de genre dont l'intérêt est limité à des mœurs locales. D'autres fois la danseuse exécute des mouvements qui ont en eux-mêmes leur fin, c'est-à-dire qu'ils demandent à être appréciés en tant que mouvements pour leur agilité ou leur grâce, comme une virtuosité spéciale, sans qu'on ait à faire intervenir l'idée d'un état affectif quelconque. C'est précisément cette forme de danse que beaucoup de compositeurs contemporains voudraient éliminer, comme vaine et indigne du théâtre. Tout en me réservant de discuter cette opinion, je dirai d'abord que l'argument allégué suppose un cas extrêmement rare. Il est très difficile d'indiquer une situation, dans les œuvres connues, où la danse ne se rattache pas à un sentiment tel que la joie, le bonheur de vivre, la fantaisie, la coquetterie, la préoccupation de plaire et de séduire, etc... — En second lieu, alors même qu'il y aurait des danses telles, dénuées de tout contenu moral et absolument formelles, provoquées par cet entraînement de la virtuosité pure qui est l'écueil de tous les arts, ce ne serait pas une raison pour les condamner et les proscrire. Songeons que l'opéra, par suite de la diversité des arts qu'il associe et du grand nombre d'attraits qu'il nous présente, réclame de l'auditeur un effort d'attention exceptionnel. Quand il a cinq actes (chiffre traditionnel de la tragédie), il est rare qu'on l'écoute sans un peu de fatigue. Il faut donc qu'il nous ménage des repos où les yeux seuls sont occupés et où la pensée reste libre. S'il est agréable d'appliquer son esprit à un objet d'ordre élevé, il ne l'est pas moins, à de brefs intervalles de répit, de ne penser à rien. En ce cas, la danse est une sorte d'entr'acte rempli ; elle se justifie de la même façon que les stances dans l'ancienne tragédié, ou les intermèdes et les « divertissements ».

Il est d'ailleurs très contestable que quand une forme d'art n'exprime plus la pensée ou le sentiment (à supposer que ce soit possible), elle cesse d'être intéressante. L'art de la décoration pure, celui des arabesques, où apparaissent des lignes et des formes sans modèles dans la nature, ne sont nullement négligeables. Il y a des tapis d'Orient dont les dessins ne peuvent être rattachés à aucune idée expérimentale et qui pourtant sont admirables. Que signifient-ils ? On serait embarrassé pour le dire. L'esthétique formaliste ne considère pas cet embarras comme une infériorité ; dans une œuvre quelconque elle n'estime que la *composition* : « La beauté d'un temple, dit Herbart dans un paradoxe hardi, n'a rien à attendre des meubles qu'on mettra dedans. » Ajoutez que dans la danse le plaisir inhérent au spectacle du mouvement bien réglé est rehaussé par ce fait : le type de beauté le plus parfait que nous connaissions, c'est le corps humain.

Bien qu'on puisse rattacher l'une et l'autre au même principe, la danse mimétique et la danse lyrique sont séparées par des différences assez nombreuses. J'en vois quatre à noter.

1° La danse qui est purement imitative n'est pas rythmée. Pour être vraie, elle suit les idées, les sentiments et les faits dans l'irrégularité même de la vie réelle. Elle est diverse, inégale, pleine de surprises. Elle équivaut, comme je l'ai dit, au récitatif chanté. Au contraire, la danse lyrique, tendant à l'abstraction et à la concentration, a pour caractéristique avant tout d'être rythmée. Elle est formée d'un système de mouvements soumis à des retours périodiques et qui se répètent uniformément, d'un bout à l'autre de l'exécution, comme la mesure en musique. Entre la première et la seconde, il y a la même différence qu'entre une belle prose oratoire et la versification ou la composition antistrophique.

2° La mimique n'est pas la même dans les deux types de danse. Celle de la danse non rythmée est complexe, car elle développe et accentue celle qui accompagne le langage naturel ; celle de la danse rythmée est beaucoup plus simple ; elle est apparentée à la mimique du chant, et, lorsqu'il s'agit d'une danse de bravoure, elle devient presque insignifiante ou banale à cause de sa généralité. Tout ce qui était expressif dans les manières d'être du danseur — physionomie, attitudes, gestes — se fond et se réduit dans une forme d'expression qui est sans doute vivante, mais toujours la même ; elle dit quelque chose, mais sans aucune variété. Ainsi la physionomie si mobile du mime est remplacée par un regard et un sourire d'un maniérisme immuable. Cette tendance à l'uniformité n'est pas spéciale, d'ailleurs, à la chorégraphie. On la trouve aussi dans les arts de la parole : les orateurs, les chanteurs, les comédiens du drame déclamé, ont presque tous, dans le genre sérieux, une disposition instinctive à ramener la variété indéfinie des formes expressives à un petit nombre de formules dont ils usent constamment.

3° La danse mimétique admet des exécutants de tout âge, et n'exige pas d'eux la même élégance. Elle admet des enfants, des vieillards, comme dans le drame lyrique des Grecs (ex. : l'*Antigone* de Sophocle) ; elle admet même des personnes difformes ou disgracieuses. Elle est diverse comme la vie. Le mime qui représentait Vulcain surprenant Mars et Vénus n'oubliait pas sans doute que Vulcain était boiteux. La danse rythmée et formelle, au contraire, ne peut être exécutée que par des artistes jeunes, adroits, très bien faits. Elle ne peut se passer de distinction et de beauté. Il faut que le danseur (ou la danseuse), comme dit Noverre, « ait été coulé dans le moule des Grâces ».

4° Le costume subit les conséquences de ce déplacement et de cette généralisation de l'intérêt. Dans la danse mimétique, il est déterminé, même dans le mythe et la fantaisie, par des raisons de vérité ou de vraisemblance ; dans la danse rythmée, il n'a d'autre but que de favoriser les mouvements du danseur, et de faire valoir... ses jambes, sur lesquelles se concentre tout l'intérêt.

Tels sont les caractères propres de la danse considérée sous ses deux aspects. Ainsi, sauf une réserve peu importante, puisqu'elle porte sur des faits exceptionnels et souvent mal observés, je considère la danse comme un art d'imitation. J'ajoute que son pouvoir expressif est double et a deux aspects : il peut avoir un modèle subjectif ou objectif. En d'autres termes, le danseur peut imiter : ou bien l'état affectif où il est réellement lui-même, ou bien celui d'un autre être, homme ou animal, réel ou fictif. auquel il se substitue, ou bien encore il peut imiter des mouvements qui ont lieu en dehors de lui et qu'il reproduit avec une facilité que l'instinct d'imitation favorise singulièrement.

Des deux types de danse (l'une rythmée, constituée par des systèmes de

mouvements dissociés des états affectifs ou des faits avec lesquels ils étaient d'abord connexes, et qui est à la mimique ce que la symphonie pure est à la symphonie à programme ; l'autre, très souple et diverse, affranchie de la construction périodique, mais imitant la vie), la première triomphe habituellement dans le solo ; la seconde, comme le drame lui-même, est plus souvent un dialogue mimé entre deux, trois ou plusieurs personnages.

Après avoir indiqué les caractères intrinsèques de la danse, je dois marquer ses rapports avec les autres arts associés dans le drame lyrique.

II

On a dit : « La poésie est une danse parlée ; la danse est une poésie muette (1). »

En réalité, la danse est apparentée à deux groupes d'arts imitateurs entre lesquels elle forme un lien, et qui ont en elle leur point de rencontre : les arts de l'éloquence (langage, chant, musique instrumentale) et les arts plastiques (sculpture, peinture, décoration).

I. Dans le premier groupe, elle est apparentée au langage naturel, je l'ai déjà indiqué, en ce qu'elle recueille et isole, pour la développer à part et l'idéaliser, la mimique dont nous accompagnons l'expression imitative de nos sentiments et de nos pensées. En ce qui concerne le chant et la musique instrumentale, elle est apparentée à toutes les deux à la fois, par le mouvement, le rythme et quelquefois la mesure (danse lyrique), y compris la place des temps forts et des temps faibles. Pour celui qui chante et celui qui joue d'un instrument comme pour celui qui danse, le rythme est fondé, ou peut être fondé sur un même système de durées. La syllabe frappée de l'accent tonique, le temps fort de la mesure et le frappé du pied se posant sur le sol peuvent coïncider. Il en est de même des valeurs faibles. Plus particulièrement le lien qui est établi par le rythme entre la danse et la musique instrumentale se trouve fortifié par le fait que partout et toujours danse et musique ont été liées : de telle sorte que si l'on conçoit un drame où le langage est uni à la musique, la danse peut être ajoutée comme déjà connexe à l'un et à l'autre des deux arts qui s'unissent.

La danse est souvent liée au chant, mais elle peut se passer de paroles. Au contraire, elle ne peut pas se passer de musique. Pourquoi ? La musique qui accompagne toujours la danse a un triple objet : 1° elle achève, par des « images » et des symboles, l'expression de tous les sentiments et des actes réels que le danseur représente par ses attitudes et ses gestes ; 2° elle marque le rythme, ce qui est indispensable en certains cas ; 3° sa fonction principale, pour le sens esthétique comme au point de vue de l'expression, est de *remplacer les paroles*. Elle est le langage des parties du drame qui sont mimées. C'est pour ce motif que l'exécution d'un ballet peut durer presque aussi longtemps que la représentation d'un drame littéraire. La musique soutient l'intérêt ; la contre-épreuve, c'est que, sans la musique, un ballet nous deviendrait intolérable au bout de quelques minutes.

II. Dans le second groupe, la danse est apparentée aux arts du dessin. Elle est d'abord une sculpture, mais une sculpture mobile, faite avec l'être vivant au lieu d'une matière inerte et lourde comme la pierre ou le marbre. Dans la sculp-

(1) Simonide, cité par Plutarque, *Symposiaques*, xv.

ture, l'intérêt se porte sur *une* forme choisie dans la série d'attitudes que comporte une action, et fixée au repos ; dans la danse, l'intérêt est déterminé par la *totalité* des attitudes que prend le corps en mouvement, et entre lesquelles le spectateur fait une comparaison. La danse est-elle aussi une peinture ? Oui, peut-on répondre, sans allusion ironique à l'usage du fard. Et la seule observation à faire en dehors du coloris me paraît être la suivante : l'expression du visage, dans la peinture, est la chose principale, et c'est surtout là que se traduit le caractère individuel de la personne, beaucoup plus que dans le torse et les membres ; dans la danse, elle passe à un rang secondaire, et devient moins importante que la signification ou la beauté des autres parties du corps. Il y a même eu des danses qui ont centralisé tout l'intérêt dans le mouvement des mains, celui des hanches, celui des pieds, le tronc restant immobile et le visage impassible, etc.

Ces considérations suffiraient à justifier l'emploi de la danse au théâtre. Des raisons plus décisives encore vont être fournies par l'histoire du genre, par ses origines, et par le rôle qu'il a joué dans la civilisation.

Pour que le mimétisme naturel créé par l'instinct arrive à un premier degré de coordination et se transforme en système indépendant, tel que nous le voyons dans le drame lyrique, il a fallu une cause. Cette cause, nous la connaissons, et je n'ai qu'à montrer son action dans un domaine particulier.

Ici, comme pour les autres parties de mon sujet, je distingue trois périodes : 1° la période *primitive*, où la danse est associée aux opérations magiques ; 2° la période *religieuse*, qui fait suite à la précédente et en recueille les traditions ; 3° la période *profane*, à laquelle nous appartenons.

Quelques faits caractéristiques me suffiront pour montrer que dans ces trois périodes, rattachées l'une à l'autre par des liens visibles, la danse a toujours eu un caractère imitatif.

III

Chez les primitifs, on peut observer quatre sortes de danses : des danses de guerre ; des danses de chasse ; des danses d'actions de grâces ou commémoratives ; des danses de séduction. Toutes sont réglées d'après la même loi.

La danse de guerre est très ancienne. Elle consiste à imiter le courage dans une action fictive pour le produire éventuellement dans une action réelle, et à imiter les mouvements de la bataille pour s'en rendre maître et s'assurer la victoire. M. Maspéro en a donné une représentation figurée chez les Egyptiens dans les *Mémoires* de la Mission scientifique du Caire. Chez les Grecs elle s'appelait la *pyrrhique*. Elle était exécutée par des jeunes gens armés de l'épée, du javelot et du bouclier ; ils simulaient toutes les péripéties d'un combat : attaque, défense, fuite, triomphe. Cette danse était surtout en honneur chez les Spartiates. Tacite, dans son opuscule sur la Germanie, nous dit que les anciens Germains n'avaient qu'un seul et unique spectacle : la danse des épées. Des épées étaient fichées en terre, la pointe vers le ciel, et des jeunes gens nus devaient danser au milieu d'elles. — La danse guerrière était exécutée chez les Latins par des danseurs officiels.

Encore aujourd'hui on la trouve chez les sauvages ou demi-civilisés qui ont

conservé leurs plus vieilles traditions. En voici un échantillon musical pris chez les Indiens des États-Unis, et harmonisé par un compositeur américain, M. Arthur Farewell (*Wawan Press*, vol. IV, *Navajo war dance*).

Les danses de chasse sont tout aussi répandues. Chez les Australiens, il y a de grandes fêtes de nuit, appelées *corrobboris*, qui prennent parfois l'allure de représentations dramatiques, et qui consistent en une série de danses exécutées autour d'un grand feu par des jeunes gens que les « vieux » de la tribu ont préparés et entraînés longtemps d'avance à ce genre d'exercice. Une de ces danses, accompagnée d'un air dont nous avons la notation (reproduite par Vahlen dans son opuscule *Uber die Musik einiger Naturvölker*), a un rythme qui imite les bonds du kangourou dont la prise est convoitée par les chasseurs du pays. Dans certaines danses usitées chez les Esquimaux, nous dit le marquis de Nadaillac (*Anthropologie*, XIII, 1902, p. 101), les danseurs, dans un but identique d'imitation, sont affublés de têtes d'ours, de loups, d'hermines, de loutres. Voici comment un voyageur du XVIIIe siècle, le Dr Pallas, décrit les danses des Ostiaks : « Les hommes et les jeunes garçons sont les seuls qui dansent. Ces danses... représentent par les diverses positions, par les pas et les gestes du danseur, les allures des différents oiseaux et animaux lorsqu'on les chasse, et les mouvements de certains poissons lors de la pêche. J'ai vu représenter la chasse de la zibeline, les allures de la grue et du renne, le vol de la boudrée et la manière dont elle saisit sa proie, etc... Quand on veut représenter l'allure du renne, il faut que la musique varie selon les différents mouvements de l'animal, pour exprimer son pas, son trot, son galop et marquer lorsqu'il s'arrête (1). » La mission Mac Donald chez les indigènes des contrées baignées par le Niger et le Benuè a donné, en 1892, des renseignements analogues sur la danse de chasse (2). En tout cela il faut bien se garder de voir un divertissement puéril ou une mascarade de carnaval ! C'est l'application de la règle fondamentale de la magie : *agir sur le semblable par le semblable ;* se donner un droit sur le gibier en possédant le secret de tous ses mouvements et en les reproduisant.

Comme danse d'actions de grâces ou commémorative, on peut citer, dans l'antiquité classique, celle qui passait pour avoir été inventée en Crète par Dédale, et à l'aide de laquelle on célébrait la délivrance des jeunes garçons et des jeunes filles par Thésée, vainqueur du Minotaure. Homère l'a brièvement décrite au XVIIIe chant de l'*Iliade* : « Des jeunes gens de l'un et l'autre sexe dansent en se tenant par la main. Les jeunes filles sont vêtues d'un lin souple et léger ; les hommes ont des tuniques d'un tissu plus fort qui, teintes d'une huile précieuse, jettent un faible éclat ; celles-là sont parées de couronnes ; ceux-ci ont des épées (d'or) suspendues à des baudriers (d'argent). Pliant leurs pieds dociles, tantôt ils voltigent en rond... tantôt *ils se mêlent et courent en formant divers labyrinthes.* »

Il y a aussi ce que j'ai appelé des danses de séduction, et ce que les ethnographes appellent d'un mot plus brutal : danses *lubriques*. Elles consistent à inspirer l'amour par le simulacre de l'amour. Elles sont exécutées tantôt par des femmes

(1) *Voyage du Dr M. P. S. Pallas, docteur en médecine, en différentes provinces de l'empire de Russie et dans l'Asie septentrionale*, traduit de l'allemand par M. Gauthier de la Peyronie, commis des Affaires étrangères (4 vol., Paris, 1789-93, chez Maradan, t. IV, p. 85 et suiv.).

(2) *Up the Niger, narrative of major Claude Macdonald's Mission to the Niger and Benue Rivers, West Africa, by capitain A. F. Mockler Feryman*, etc... London, 1892, chez G. Philip, p. 273.

seules (*Hula-Hula* des Hawaïennes dans les îles Sandwich), tantôt par les hommes seuls (*Kaoro* des Australiens, à l'époque des mariages) ou par les deux sexes (comme chez les Esquimaux). « Les danses alternantes des hommes et des femmes ont été probablement, à l'origine des sociétés, un puissant auxiliaire de la sélection sexuelle. » (Deniker.)

III

J'arrive à la seconde période. Les cultes religieux se sont fondés sur des traditions de magie ; or la danse faisait partie de la magie, comme art d'imitation. Aussi constatons-nous, dans la plupart des religions, des danses *rituelles ;* danses des chamans sibériens et des féticheurs nègres ; danses (?) des derviches tourneurs ; danses, avec masques, des prêtres bouddhistes ; danses des lévites chez les anciens Juifs. Ici encore, nous avons à constater un fait qui est à peu près universel. On a dit quelquefois que les Scandinaves avaient ignoré la danse (Rosenberg, Hansen) ; on sait aujourd'hui que la danse a été cultivée par les peuples du Nord comme par ceux du Midi (Pineau). Le monde musulman est peut-être le seul (comme m'en informe un maître dans ce domaine philologique, M. H. Derenbourg), où la danse rituelle n'existe pas. Pour ne pas multiplier les exemples, je me bornerai à citer la danse du serpent chez les Indiens de l'Amérique du Nord. Là, comme en plusieurs autres pays, le serpent à sonnettes a été l'objet d'un culte très répandu. Les danseurs, formant une chaîne, *imitent* ses mouvements sinueux, et, avec des crécelles, ils reproduisent le bruit qu'il fait. La danse est accompagnée d'un chant rythmé, avec des formules qui se répètent. C'est de la magie, mais organisée socialement et fixée en culte religieux.

Je n'ai pas voulu parler tout de suite des Grecs, parce qu'ils ne sont qu'un cas particulier qu'il fallait replacer, pour mieux le comprendre, parmi les autres faits qui l'éclairent. Chez eux, la danse ne doit pas être confondue avec nos « sauteries » modernes et mondaines ; elle est mimétique et rituelle ; elle se mêle aux divers cultes. Nous avons là-dessus beaucoup de témoignages : en particulier les peintures des vases connues sous le nom de *Danses des Anthestéries* (ainsi appelées du mois *Anthestérion* où avait lieu la fête de Dionysos), les bas-reliefs, les textes littéraires. Le traité de Lucien (IIe siècle de l'ère chrétienne) est bien instructif à cet égard. Lucien, voulant réhabiliter la danse aux yeux d'un sceptique, emploie des arguments qui ne seraient certainement pas venus à l'esprit d'un moderne soumis à l'influence du christianisme. Il donne d'abord cette définition qui est à retenir : « La danse nous découvre les rapports qui existent entre la beauté de l'âme et celle du corps ». On lit plus loin : « Le but principal de la danse, est l'art de démontrer, d'énoncer les pensées, d'exposer avec clarté les choses les plus obscures. Le plus bel éloge à faire d'un danseur serait de pouvoir louer en lui ce que Thucydide loue dans Périclès, » c'est-à-dire la netteté, la force démonstrative et persuasive, en un mot l'éloquence (1).

(1) Noverre donne la définition suivante : « L'action, en matière de danse, est l'art de faire passer, par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs. » (*Lettres sur les arts imitateurs*, 1807, t. I, p. 389.) Notons en passant que c'est à peu près la définition que Cicéron donnait de l'éloquence dans ses traités de Rhétorique.

Quelles sont donc les choses que le danseur doit imiter? C'est toute l'histoire fabuleuse du monde. Son programme est identique à celui du poète. Le danseur a un programme très vaste, très brillant, qui exige un grand savoir ; il doit représenter tous les mythes : le combat des Titans, la naissance de Jupiter, le partage du monde entre les trois frères, la formation de l'homme, le feu ravi au ciel par Prométhée et le châtiment de ce dernier, Deucalion et les pierres changées en hommes pour repeupler le monde après le Déluge, etc... Après avoir esquissé une classification des mythes d'après l'ordre chronologique des faits auxquels ils se rapportent, Lucien les groupe d'après les pays ou les villes où ils ont pris naissance : à Corinthe, c'est la dispute de Neptune et du Soleil voulant tous deux régner souverainement sur la ville et prenant pour juge de leur différend le Cyclope Briarée, comme Neptune et Pallas s'étaient disputé la possession de l'Attique ; à Argos, c'est la légende de Danaé séduite par Zeus transformé en pluie d'or, et celle de son fils Persée, vainqueur de la Gorgone ; à Lacédémone, le jugement de Pâris au sujet de la pomme et l'enlèvement d'Hélène ; en Crète, c'est Europe, Pasiphaë, les deux Taureaux, le labyrinthe, Ariane, Phèdre, Androgée, Dédale, Icare, Glaucus ; en Ætolie, Atalante, la vierge guerrière et chasseresse ; en Thessalie, Orphée et les Ménades, Jason et les Argonautes... Je cite quelques traits sans vouloir faire d'énumération complète. Le danseur doit connaître, parce qu'il est tenu de les mettre en action, tous les mythes relatifs aux dieux de l'air, aux dieux de la terre, aux dieux des enfers. « Puisque son talent est d'imiter et qu'il s'engage à exprimer réellement ce que disent les chanteurs, il faut qu'à l'exemple des orateurs il s'exerce à se rendre clair et intelligible, afin que l'on puisse comprendre tout ce qu'il veut exprimer et qu'on n'ait pas besoin d'un interprète. Il est nécessaire que celui qui voit danser puisse, comme le dit un oracle d'Apollon, *entendre un muet.* »

Voici un exemple qui montre la puissance d'expression à laquelle cet art était parvenu. Sous le règne de Néron un philosophe de la secte cynique, Démétrius, dépréciait la danse par des critiques semblables à celles qu'on entend aujourd'hui encore : il voyait en elle une addition inutile au son des flûtes, des fifres et des cymbales ; il disait que le danseur n'ajoutait rien à la perfection du drame et que ses mouvements étaient inutiles ; qu'il attirait l'attention par des accessoires tels que la richesse du costume, la beauté du masque et d'autres agréments à côté. Alors un célèbre danseur lui demanda de le voir avant de le condamner. Il s'engagea à représenter devant lui, sans aucun secours étranger, un épisode légendaire. En effet, il fit taire — ceci est un cas exceptionnel — les joueurs de flûte, le chœur, et *tout seul* il représenta l'adultère de Mars et de Vénus. On voyait le Soleil avertissant Vulcain ; celui-ci dressant un piège aux deux amants et les enveloppant sous un filet de fer ; tous les dieux arrivant l'un après l'autre ; Vénus pleine de confusion et suppliant Mars de la dérober aux yeux de tant de témoins, enfin les moindres détails de l'action.

Chez les peuples qui ont une mythologie très riche, la danse trouve donc des conditions de développement très favorables. Il aurait pu en être ainsi du christianisme où les légendes des saints sont un trésor magnifique ; mais dès les premiers siècles, et pour des raisons que je n'ai pas encore à analyser, le christianisme ne vit dans la danse que le côté voluptueux, et la répudia. Tout d'abord, cependant, il l'avait acceptée ; on trouve un reste de cette tradition dans ce qui se passe encore à la cathédrale de Séville pendant les fêtes de Pâques.

Transportons-nous maintenant en pleine Renaissance Nous pouvons suivre notre idée, mais nous la voyons affaiblie par la généralisation. Avant de devenir purement rythmique et alors même qu'elle était toute mondaine, la danse conservait quelque chose du caractère mimétique des danses primitives. Voici comment Tabourot en décrit un spécimen dans son *Orchésographie* en 1589.

« De mon jeune âge, dit Tabourot, ils dressaient sur la courante une forme de jeu et ballet, car trois jeunes hommes choisissaient trois jeunes filles, et, s'étant mis en rang, le premier danseur avec sa demoiselle la menait sister à l'autre bout de la salle et retournait seul avec ses compagnons ; le deuxième en faisait de même ; puis le troisième, tellement que les trois jeunes filles demeuraient séparées à l'un des bouts de la salle et les jeunes hommes de l'autre : et quand le troisième était de retour, le premier allait en se gambadant et faisant plusieurs mines et contenances d'amoureux, comme époussetant et guindant ses chausses, tirant sa chemise bien à propos, allait (dis-je) requérir sa demoiselle, laquelle lui faisait refus de la main ou lui tournait le dos, quoi voyant, le jeune homme s'en retournait à sa place, faisant contenance d'être désespéré. Les autres en faisaient autant ; enfin ils allaient tous trois ensemble requérir leurs dites demoiselles chacun la sienne, en mettant le genoil en terre, et demandant merci les mains joinctes. Lors lesdites demoiselles se rendaient entre leurs bras et dansaient ladite courante pêle-mêle. »

Comme on le voit, c'est du mimétisme, mais très généralisé ; ce vague scénario courtois et chevaleresque a perdu toute signification nominale. Il ne s'applique pas à telles personnes déterminées, mais à n'importe qui. Il est spécialisé et restera le même dans toutes les circonstances. C'est le même principe, mais à un nouveau stade d'évolution. Il en est de même dans les danses espagnoles où le danseur poursuit la danseuse, cherche à triompher de sa coquetterie, et soutient avec elle une sorte de duel plein de ruses et de feintes. Nous pouvons d ailleurs remarquer que la danse ayant pour objet la conquête de la femme par l homme grâce au mimétisme des sentiments sympathiques, est encore la plus usitée sur nos théâtres, elle est comme à la base du genre. On peut y voir une survivance lointaine, adoucie et moralisée par la civilisation du rapt primitif, usité encore, avant le mariage, comme rapt réel (chez les Arabes, les Turco-Mongols, les Caraïbes, les Patagons, les Birmans, les Australiens, les peuplades de l'Océanie, etc.).

*
* *

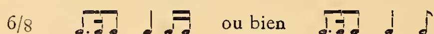
En poursuivant cette revue rapide et en arrivant au XVIIe et au XVIIIe siècles, nous voyons les choses se compliquer un peu. Les usages se transforment dans des directions différentes et l'orientation pour divers genres n'est plus la même. Nous observons cependant presque partout la même loi : le passage, par voie d'abstraction du particulier au général.

1° Autrefois, c'était la danse rythmée et formelle qui était l'essentiel. Les menuets les passepieds, les musettes, les tambourins, les loures, les chaconnes et les passacailles avec les « jetés battus », les « pointes », la « royale » ou l' « entrechat coupé sans frottement », semblaient être le dernier terme de l'art et de l'agrément. Ce sont les sujets du XVIIIe siècle, jusque vers 1762, qui les avaient mis en vogue : les danseuses Prévost, Sallé, la Camargo, Allard, Pélin,

Guimard, Coulon ; les danseurs Dupré, Javilliers, Dumoulin, Vestris, célèbre dans le « pas de deux », Lamy, qui avait la spécialité de danser les pâtres dans les « bergeries héroïques », Dauberval, Lepicq, surnommé l' « Apollon de la danse ».

Ces danses lyriques usitées sous l'ancien régime ont suivi une double évolution.

D'abord les danses traditionnelles se sont peu à peu altérées pour faire place à des nouveautés. Ainsi on ne trouva plus dans les opéras du XIXe siècle les danses qu'on aimait au temps de Lulli ou au temps de Rameau. Les types alors consacrés ont perdu la fixité de leurs formes pour faire place à des figures de plus en plus libres. En second lieu, les danses lyriques se sont peu à peu affranchies de toute appropriation ; elles se sont dépouillées de leur contenu pour prendre, tout en conservant leurs cadres rythmiques, une signification générale : à ce titre, elles sont passées dans la musique de chambre, dans l'oratorio, dans la symphonie, ou même dans le chant. Ainsi le *menuet*, avec Beethoven, devient *scherzo* (cf. sonates, op. 2, n°s II et III, et sonate en *fa* majeur, op. 10. A son tour le scherzo subira une autre transformation formelle et expressive avec Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann). On peut en dire autant des danses de Bach, des valses et des polonaises de Schubert et de Chopin. Presque tous les mouvements à 6/8 de la musique de chambre ou de la symphonie sont une survivance de la gigue. La musique vocale elle-même recueille ces formes détournées de leur premier objet. Voici, par exemple, une danse lyrique : la *sicilienne*. On finit par ne plus en retenir que le rythme :



on la retrouve tel dans des oratorios de Hændel, *Suzanne*, *Théodora* (Londres, 1748, 1749), dans *les Noces de Figaro* de Mozart (1786, air de Suzanne), comme déjà dans Ph.-E. Bach (1re des six sonates, 3e recueil. en *la* mineur). Le rythme et la mesure sont seuls conservés. C'est comme une draperie de dessous laquelle ou aurait retiré le corps qu'elle recouvrait, mais qui aurait conservé tous ses plis, dessinant encore l'être vivant. Nous arrivons ainsi, sur ce point spécial, au dernier terme d'une évolution qui a consisté à éliminer successivement tous les caractères constitutifs de la danse réelle, et à n'en conserver que la modalité rythmique, pour la rendre peu à peu capable d'exprimer des sentiments très généraux, et enfin de porter la pensée musicale pure. C'est une loi du progrès que l'on retrouverait ailleurs qu'en musique : on conserve de vieux cadres, mais on y met autre chose.

2° Quant à la danse mimétique, certainement plus importante aux yeux du théoricien, parce qu'elle est plus conforme à l'esprit du drame qui est avant tout une « imitation », et qu'elle peut d'ailleurs réunir la beauté plastique, et même, à l'occasion, le rythme, aux attitudes expressives, l'ancien opéra moderne n'avait pas compris tout le parti qu'on en pouvait tirer ; il l'avait laissée tomber dans l'allégorie, où « l'imitation » était grossièrement faite par des moyens accessoires et parfois grotesques, abandonnés aujourd'hui à des théâtres et à des genres inférieurs. Pour représenter les *Vents*, le danseur avait des soufflets à la main, des moulins à vent sur la tête et des habits de plume indiquant sa légèreté. Pour représenter le *Monde*, il prenait un habit ressemblant à une

carte de géographie et se couvrait d'inscriptions : sur le sein gauche, à la place du cœur, *Gallia ;* sur le ventre, *Germania ;* sur une jambe, *Italia ;* sur une partie moins noble, *Terra australis incognita*... On représentait la Musique avec un habit rayé à plusieurs portées et une coiffure où on voyait une clé de *sol*, d'*ut*, ou de *fa*. On faisait danser le Mensonge avec une jambe de bois, un habit garni de masques et une lanterne sourde à la main, etc... Ce sont là des enfantillages et des fautes de goût. La véritable imitation est celle des mouvements invisibles de la sensibilité et de la volonté par les attitudes. J'ai déjà cité quelques exemples pour montrer jusqu'à quel degré de puissance cet art avait été élevé par les anciens. Chez les modernes, c'est à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, 1760 environ, et grâce aux réformes très intelligentes du célèbre maître de ballet Noverre, que la belle danse mimétique a été remise en honneur. A ce sujet, je citerai une anecdote tirée des *Lettres* de Noverre sur les *Arts imitateurs en général et sur la danse en particulier* (Paris, chez Collin, 1807, t. I, p. 359 et suiv.).

Gluck avait introduit quelques chœurs dans l'opéra d'*Alceste*, qu'il donna à Vienne, avec un poème écrit en italien, le 26 décembre 1767. Il ne put réunir dans la ville qu'un nombre insuffisant d'interprètes, et fut obligé d'avoir recours aux chanteurs de la cathédrale, qui, au moment de la représentation, furent distribués derrière les coulisses, parce qu'il leur était défendu de paraître sur un théâtre, et aussi pour le motif suivant. Ces chœurs demandaient de l'action, du mouvement, des gestes expressifs. Or, au cours des répétitions, Gluck était impuissant à obtenir tout cela. Il était hors de lui, jetait sa perruque à terre, se démenait inutilement. « Je trouvai cet homme de génie et plein de feu, raconte Noverre, dans le désordre qu'impriment le dépit et la colère ; il me regarda sans me parler, puis, rompant le silence, il me dit, avec quelques expressions énergiques que je ne rends pas : « Délivrez-moi donc, mon ami, de la peine où je suis. Donnez, par charité, du mouvement à ces automates ! » Je dis alors à Gluck, continue Noverre, qu'il était impossible d'employer ces machines, qu'elles gâteraient tout, et je lui conseillai de renoncer totalement à ces chœurs. — « Mais j'en ai besoin, s'écria-t-il, j'en ai besoin !... » — Sa peine m'inspira une idée : je lui proposai de distribuer les chanteurs derrière les coulisses, de telle sorte que le public ne pût les apercevoir, et je promis de les remplacer par l'élite de mon corps de ballet, de lui faire faire tous les gestes propres à l'expression du chant, et de combiner la chose de manière à persuader au public que *les sujets qu'il voyait étaient ceux qui chantaient*. Gluck pensa m'étouffer dans l'excès de sa joie. Il trouva mon projet excellent, et l'illusion fut complète. » Cette anecdote est intéressante. Aujourd'hui, c'est l'orchestre seul qui, d'habitude, se fait entendre quand on danse, mais il faut que les danseurs ne fassent qu'un avec l'orchestre, et nous persuadent que la musique entendue *est comme le chant de ceux qui dansent.*

De l'union des danses lyriques et des danses mimétiques en un tout ordonné est sorti le ballet qui occupe une si grande place dans l'histoire du théâtre. Il fut introduit en France par l'Italienne Catherine de Médicis, femme de Henri II et mère de Charles IX ; le premier ballet exécuté chez nous fut celui de *Circé et ses nymphes*, en 1581. Sous les règnes de Henri II, Henri III, Charles IX, Louis XIII, Louis XIV, la danse fut très en honneur, car, étant aimée du souverain, elle ne pouvait manquer de l'être aussi de la cour. Louis XIII, qui était un peu

compositeur, acheva de mettre le ballet à la mode : il dansa en personne *le Ballet des dix verds* dont la musique avait été composée par Boesset et Bataille en 1616. Les compositeurs chorégraphiques de cette époque, qui est l'âge d'or du ballet, sont Guédron, Mauduit, Boesset. Je citerai aussi : en 1615, *le Triomphe de Minerve*, où la musique de la chambre du Roi représentait les Tritonides, celle de la chapelle du Roi les « Esprits aériens », et où Ballard conduisait les luths vêtus en amazones ; en 1617, *la Délivrance de Renaud*, musique de Belleville et Guédron, où Mauduit conduisit 60 chanteurs avec un orchestre de 45 musiciens ; en 1618, *le Petit Ballet du Roi*, où Louis XIII, qui avait appris la musique avec Ballard, fit le septième air, accompagné par le sieur Beauchamp, violon de la cour, qui faisait la basse...

En France, le ballet a été d'abord *mythologique*, puis *allégorique* ; peu à peu il a donné naissance à des genres divers : nous avons eu le ballet *dramatique, historique, romantique* ou de fantaisie pure. Ou bien le ballet s'insère comme divertissement dans un drame chanté (opéras de Meyerbeer), ou bien il forme une pièce indépendante et à part. En ce moment les deux genres sont représentés à l'Opéra de Paris (ballet de *Patrie* de Paladilhe ; *Le lac des Aulnes* de M. Maréchal). La seule règle que l'on puisse formuler en la tirant de l'expérience c'est que la danse lyrique et la danse mimétique ne doivent pas s'exclure l'une l'autre ; c'est aussi que le ballet, quand il fait partie d'un drame, doit se rattacher à l'action par un lien suffisant, et que quand il forme une pièce à part il doit se conformer aux règles générales qui dominent le drame lyrique.

Je terminerai par quelques indications plus techniques. La danse est loin de progresser comme l'art musical. Une des causes qui l'ont empêchée d'arriver à un développement très *artistique*, c'est l'absence d'un moyen spécifique capable de fixer la mimique et les mouvements du danseur, analogue à ce qu'est l'écriture alphabétique pour le langage articulé ou la notation pour la musique. On peut bien décrire l'action qu'il s'agit de mimer, et les ballets ont leurs livrets comme les opéras ; mais la mimique peut être comprise et reconstituée tout différemment, faute d'une notation précise, par les artistes postérieurs, alors que la musique, au contraire, est fixée une fois pour toutes. On ne peut indiquer les mouvements du corps par un tracé graphique que d'une façon très imparfaite, en dessinant les changements de place. Autrefois, on traçait sur le papier ce qu'on appelait les « chemins » ou la figure des danses ; les pas étaient indiqués sur ces chemins par des traits et des lignes de convention : la mesure était marquée par de petites barres posées transversalement qui divisaient les pas et fixaient les temps ; l'air sur lequel ces pas étaient composés se notait au-dessus de la page, de sorte que huit mesures de « chorégraphie » équivalaient à huit mesures de musique. Mais cet arrangement était bien sommaire. L'essentiel restait insaisissable. On ne peut pas noter les mouvements rythmiques du corps qui accompagnent les changements de place, et la réunion harmonieuse de ces deux choses dans un geste expressif. Là où ces moyens de fixation par l'écriture font défaut, on est obligé de se contenter de la mémoire ou des indications transmises par une personne à une autre personne. Par suite, la danse mimée se trouve encore au stade d'évolution où étaient la poésie avant l'invention de l'écriture et la musique avant celle de la notation. Il en résulte qu'elle est fondée sur un enseignement d'école. La « tradition » y devient très puissante, puisque c'est la seule base sur laquelle on peut s'appuyer ; cette tradition

se forme surtout en dehors de l'esprit critique, d'après le goût du public, et une fois qu'elle s'est mise d'accord avec lui, il est extrêmement difficile, même à un artiste original, de sortir de la sujétion qui lui est imposée. Aussi la danse est-elle un genre où les transformations sont lentes et les innovations hardies beaucoup plus rares que dans la musique et dans la poésie ; la tradition risque d'y dégénérer en routine.

Il y a un autre inconvénient, peut-être plus grave, par l'indication duquel je mettrai fin à cette leçon.

La danse est étroitement unie, comme je l'ai dit, à la musique. Il en résulte qu'entre le danseur et le musicien écrivant la partition sur laquelle on danse, il doit y avoir entente parfaite. Chez les anciens, lorsqu'une légende mythologique était représentée, le joueur de flûte mettait tous ses soins à suivre de près les démarches du mime, et à ajouter les moyens d'expression de son instrument à la manière dont les faits, les idées et les états affectifs étaient imités ; il savait les mouvements, avec leurs variations et leurs nuances, que prendrait le mime, les pas qu'il devait exécuter, et il se conformait à tout cela. Chez les modernes, cette coordination exacte s'est produite quelquefois (nous savons, par exemple, que l'air caractéristique du ballet des *Sauvages* dans *Iphigénie en Tauride*, 1779, a été écrit dans ces conditions), mais elle est très rare. Déjà Noverre, après avoir fait l'éloge de la musique de danse insérée par Rameau dans ses opéras, regrettait que l'auteur d'*Hippolyte et Aricie* fût resté étranger à ce travail d'appropriation : « Que n'eût-il pas fait si l'usage de se consulter mutuellement eût régné à l'Opéra !... si le maître de ballet lui avait communiqué ses idées (1) ! » Et quelques pages plus loin : « Un compositeur de musique devrait savoir la danse, ou du moins connaître le tempo et la possibilité des mouvements qui sont propres à chaque genre, à chaque caractère et à chaque passion, pour pouvoir ajouter des traits convenables à toutes les situations que le danseur peut peindre » Contrairement à cette règle, voici ce qui arrive d'ordinaire. Lorsque le livret d'un ballet est établi, le musicien écrit sa musique sans savoir le moins du monde comment le danseur réglera sa mimique. Il imagine, d'après son sens musical et sa fantaisie seule, des rythmes et des effets d'expression pour des mouvements et des attitudes qu'il ignore et qui n'existent pas encore ; d'autre part, quand le danseur reçoit la partition et cherche à régler son rôle d'après ce qu'a écrit le compositeur, il se trouve presque toujours que ce danseur n'est pas musicien. D'où il suit qu'au lieu d'unir deux arts qui doivent se pénétrer ntimement, on les juxtapose tant bien que mal ; cette juxtaposition produit souvent une musique qui n'est pas faite pour la danse, une danse qui n'est pas faite pour la musique, et la réputation du genre en pâtit.

(1) *Libr. cit.*, I, p. 281.

A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Publications et œuvres récentes.

Iphigénie en Aulide, de Gluck. — Avec *Iphigénie en Aulide*, que l'Opéra-Comique vient de nous rendre, voici le cinquième et dernier des grands opéras de Gluck qui reparaît à la scène. Pourquoi cette belle partition, qui par aucun côté ne se révèle inférieure aux quatre autres, eut-elle cette mauvaise fortune, en ce temps de renaissance gluckiste, d'être de toutes la plus négligée ? On se l'expliquait mal. Car s'il est légitime peut-être, pour certaines qualités singulières, de tenir à plus haut prix *Armide, Orphée* ou *Alceste*, cette préférence ne saurait aller jusqu'à l'injustice. *Iphigénie en Aulide,* le public en a pu juger, n'est pas moins abondante en beautés pathétiques et profondes. Le sujet du drame, moins séduisant si l'on veut, moins romantique que tel autre, demeure aussi tragique qu'aucun, aussi douloureusement humain, aussi grand dans sa simplicité tragique. Cependant, tandis qu'au cours du siècle dernier *Alceste*, *Orphée*, l'austère *Iphigénie en Tauride* même, connurent, en des temps moins musicalement cultivés que le nôtre, l'honneur de reprises diverses (je ne parle point de l'époque contemporaine), *Iphigénie en Aulide* était demeurée, depuis la dernière représentation de 1824, indifférente aux directeurs de théâtre. Aucune exécution au concert, du moins de fragments considérables. Il a fallu que la *Schola Cantorum*, en février de cette année, l'inscrivît presque entière sur son programme. Cette fois encore, ainsi que pour Rameau qui nous est promis déjà à l'Opéra pour la saison prochaine, la *Schola* aura bien rempli sa mission généreuse.

Ce long oubli si peu compréhensible, est-ce la rançon du succès sans précédent qui, à son apparition, le 19 avril 1774, avait salué l'œuvre nouvelle que Gluck apportait à la scène française ? Car, après une première un peu indécise, malgré la présence du dauphin et de la dauphine, Marie-Antoinette, la protectrice attitrée du compositeur, le succès, dès la seconde, alla toujours croissant. L'affluence finit même par devenir telle aux portes de l'Opéra qu'un service d'ordre fut nécessaire, cependant que le prix des billets de parterre, revendus par d'habiles industriels, atteignait un taux inusité. Grimm et J.-J. Rousseau, dans leur *Correspondance*, attestent la forte impression causée par la musique et la place que Gluck, dès lors, tenait dans l'opinion.

Au surplus, cet enthousiasme s'explique. Le livret d'*Iphigénie en Aulide*, si nous lui pouvons trouver quelques défauts, ne fût-ce que la noblesse soutenue, un peu convenue et souvent emphatique du dialogue, avait d'autre part des qualités vraiment fortes. Il avait pour lui l'avantage de procéder très étroitement d'une des plus belles tragédies françaises, elle-même dérivée d'un illustre modèle. Et quelque mutilation que la pièce eût dû, pour sa nouvelle destination, subir, il restait en elle assez d'Euripide et assez de Racine pour justifier l'admiration. Au surplus, l'auteur de ce livret, le bailli de l'ordre de Malte Le Blanc du Roullet, avait su habilement adapter le drame aux exigences musicales telles que Gluck les concevait. Des scènes bien coupées, habilement mises en opposition, un spectacle magnifique et pompeux, des situations tragiques, un pathétique soutenu : tout concourait à en faire un canevas parfaitement favorable à l'inspiration musicale du maître.

Il ne devait pas rester au-dessous de ce qu'on attendait de lui ni de sa réputation déjà européenne. Quand il s'attaque à *Iphigénie en Aulide*, Gluck n'est plus seulement l'auteur d'opéras italiens, célèbres alors, trop oubliés et conventionnellement dédaignés de nos jours, et dont il ne convient pas d'ignorer qu'il en est peu qui ne renferment quelque scène admirable Il est déjà l'auteur, réformateur du théâtre lyrique, d'*Alceste* et d'*Orfeo*. Et si ces deux opéras n'ont pas encore été par lui adaptés à la scène française, ils n'en contiennent pas moins déjà, sous le texte italien, leurs pages les plus sublimes. Ces chefs-d'œuvre sont appréciés partout des musiciens au moins, sinon du grand public. *Orfeo*, en particulier, édité à Paris en 1764, est familier à nos compositeurs, plus familier même à certains (à Philidor par exemple qui n'est point le seul) que ne le tolérerait aujourd'hui l'opinion.

D'autre part, Gluck lui-même, compositeur cosmopolite s'il en fut jamais et qui se faisait gloire de l'être, n'est pas demeuré étranger à l'art musical français. Non seulement il a pratiqué nos grands compositeurs, Rameau surtout, à qui il a toujours rendu justice, mais encore il s'est familiarisé avec la langue et la prosodie françaises, en écrivant, de 1758 à 1764, plusieurs opéras comiques sur des livrets de Lesage, d'Anseaume ou de Favart. Ces pièces légères, représentées à Vienne, sur le théâtre de la cour, ne lui ont certes rien appris de l'art de traiter les grandes situations dramatiques. Elles lui ont du moins rendu aisé le maniement du récitatif en une langue qui n'est point la sienne et que, musicalement, il saura traiter mieux que personne.

C'est que, depuis longtemps, Gluck se sentait attiré vers notre pays où, mieux que partout, pensait-il, il pourrait imposer sa conception de ce que doit être la musique dramatique. Ailleurs, l'opéra italien, que ce fût en Italie, en Allemagne, en Espagne ou en Angleterre, régnait sans conteste sur la scène. Nulle part, sauf en France, il n'existait un théâtre lyrique autre que celui-là dont les défauts étaient devenus insupportables au compositeur. Et la musique française, elle, avait justement avec ce que rêvait Gluck les rapports les plus étroits. De tous temps les Français avaient estimé la déclamation juste et forte. De tous temps ils avaient placé au premier rang la vérité scénique. Ils n'avaient jamais souffert que la musique pure, sous la forme mesquine de la virtuosité vocale, usurpât sur la scène la place du naturel et de l'expression. L'art de Lulli, de Campra, de Rameau, c'est déjà l'art de Gluck. Avec la différence des temps et des tempéraments, sans doute, mais mieux que personne le maître avait senti la similitude. *Iphigénie en Aulide* est le premier hommage du génie de Gluck au génie des maîtres français, en qui il reconnaissait ses véritables précurseurs et qu'il allait faire oublier en réalisant plus complètement ce qu'ils avaient conçu.

Rameau lui-même, encore que par certains côtés il dépasse son heureux rival, va battre en retraite devant cette invasion redoutable. Il faudra qu'il attende jusqu'à l'époque contemporaine pour que notre admiration retrouve en lui cette musicalité supérieure dont ni Gluck ni personne en France de son temps n'avaient pleinement conscience. Mais revenons à *Iphigénie* et à l'Opéra-Comique.

Je ne pense point qu'il soit très nécessaire de narrer par le détail une pièce dont tous les Français connaissent les péripéties.

Les Grecs campent à Aulis, attendant les vents favorable pour cingler vers Ilion. La colère des dieux les leur refuse, et il faut qu'Iphigénie, la fille du roi des rois, soit immolée sur les autels de Diane pour qu'ils rendent aux confédérés leur faveur. Déchiré d'angoisses, Agamemnon se refuse, puis consent à l'affreux sacrifice. Défendue par Clytemnestre, sa mère, par Achille à qui elle est promise, Iphigénie, avec une abnégation sublime, se résoud à la mort. Elle périrait immolée si Diane n'apparaissait, comme le prêtre va l'égorger, pour se déclarer satisfaite et l'arracher à la mort.

Le dénouement, on le voit, diffère de celui de Racine. Il n'est point question d'Eriphile, personnage supprimé, et nul meurtre liturgique ne vient ensanglanter une conclusion que l'esthétique de l'Opéra voulait le plus souvent heureuse.

Il serait vain d'énumérer les plus beaux airs et les scènes les plus pathétiques.

Ce serait ici d'autant plus inutile qu'il n'est pas de drames de Gluck où le musicien soit partout plus égal à soi-même. *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, à côté de pages admirables en contiennent d'autres, des actes entiers souvent, dont la faiblesse réelle s'exagère encore du contraste. *Iphigénie en Aulide* ne connaît point ces défaillances. Il n'est point d'acte qui ne renferme des beautés supérieures, depuis l'exposition avec l'invocation d'Agamemnon au soleil, le chœur d'entrée des Grecs : *C'est trop faire de résistance*, si scénique, si mouvementé, et qui fait songer à certains chœurs de Juifs dans la *Passion* de J.-S. Bach, l'air de Calchas : *Au faîte des grandeurs*, la scène si fraîche et si tragiquement souriante de l'arrivée des princesses, jusqu'au dénouement avec les deux airs si touchants d'Iphigénie, la scène de Clytemnestre et la cérémonie religieuse du sacrifice. A côté de ces grandioses effusions musicales, partout dans le dialogue un récitatif d'une force expressive et d'une plasticité singulières, mettant chaque personnage en plein relief, des chœurs d'une harmonie pleine et sonore, un orchestre sobre mais toujours en situation et sachant quand il le faut se mêler au drame. Remarquons en passant que, pour la première fois, Gluck a renoncé ici à l'usage de la basse continue réalisée au clavecin dans les récits, usage qui eut sa raison d'être mais qui, avec les progrès de la technique instrumentale, introduisait dans la trame symphonique une fâcheuse disparate.

De 1774 à 1824, *Iphigénie en Aulide* eut 428 représentations. Retrouvera-t-elle, à cette nouvelle reprise, ce succès qui ne fut point ordinaire? Je ne le saurais dire, ni quel accueil le public proprement dit lui réserve. Je noterai seulement que quelques-uns de nos critiques musicaux, et non des moindres, l'ont accueillie sans enthousiasme. Je comprends leurs raisons sans m'expliquer leur intransigeance. Il est certain que nous avons aujourd'hui, depuis Wagner, une conception du drame lyrique qui n'est plus du tout celle de Gluck. Je ne l'attaque point assurément. Mais quelque logique et cohérente que soit l'esthétique wagnérienne, quels que soient les chefs-d'œuvre qui s'en réclament, je ne saurais, maintenant que sont passés les temps héroïques, lui accorder la valeur d'un dogme intangible. La vraisemblance dramatique est une belle chose. Malheureusement elle est trop variable et trop forcément subjective.

Certes, comme il a été dit très justement, « la coupe d'un opéra de Gluck, avec ses innombrables airs reliés uniquement par la forme rituelle du récitatif, n'offre pas à un auditeur contemporain une vraisemblance dramatique plus

acceptable que la conception lyrique qui fit la fortune des ouvrages de Donizetti et de Verdi. »

On ne saurait mieux en juger. *Iphigénie* est donc un opéra, avec toutes les conventions du genre. Et je dirai même que l'on y sent précisément avec évidence combien il faudrait peu de chose pour que ces conventions légitimes devinssent, comme elles le sont devenues ailleurs, d'insupportables formules. Oui. Mais ce « quelque chose » est précisément ce qui sépare un chef-d'œuvre d'une œuvre inintelligemment traditionnelle. La différence est petite, aussi, dans les procédés, entre une tragédie de Racine, une de Voltaire, une de Luce de Lancival ou tout autre. Mais nul ne saurait s'y méprendre. Et les genres, au surplus, ne sont jamais si proches de la décadence irrémédiable que lorsqu'ils ont atteint leur point de perfection. *Iphigénie* est un opéra, c'est entendu. Mais c'est cependant un chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre de l'ancien opéra français.

L'Opéra-Comique n'a rien négligé pour produire cette belle partition dans tout son lustre. L'interprétation est véritablement supérieure. Tout d'abord mettons Mlle Bréval hors de pair. Je me souviens, lors de la création d'*Armide* par cette séduisante artiste, avoir formulé quelques réserves sur sa manière, trop romantique à mon gré, de traduire cette musique. Ici, ces critiques seraient inopportunes. Elle a magnifiquement fait revivre cette figure touchante d'Iphigénie, le rôle le plus difficile peut-être de Gluck. Difficile parce que, tout en passion contenue, en nuances pénétrantes mais infiniment délicates, il prête peu à l'effet. Ce n'est qu'une artiste de premier ordre qui s'y peut essayer sans ridicule. Et Mlle Bréval a su le réaliser tel que Gluck l'avait conçu.

On n'attendait pas moins d'elle, il est vrai. Mais l'interprétation du rôle tragique de Clytemnestre par Mlle Brohly fut une révélation. Encore peu connue, cette jeune artiste s'est mise au premier rang. Elle montre encore quelque inexpérience peut-être, mais son chant, son jeu, la manière dont elle comprit le rôle, sont déjà d'une grande tragédienne lyrique.

Le rôle d'Achille, important, n'est pas le plus attachant. M. Beyle l'a interprété avec la fougue juvénile, non dénuée de noblesse, qui s'impose, et sa voix, généreuse et solide, y sonne partout superbement. M. Ghasne est un Agamemnon plein de grandeur et de mélancolie; M. Vieuille, un Calchas majestueux et terrible. Les rôles secondaires ne déparent pas ce bel ensemble. Les chœurs, qui savent jouer et se mouvoir en scène, sont excellents ainsi que l'orchestre, sous la direction de M. Ruhlmann.

Quant aux décors et à la mise en scène, nous sommes à l'Opéra-Comique, et c'est tout dire. Le ballet du deuxième acte, d'une archéologie ingénieuse et surtout pittoresque, fait honneur à Mlle Mariquita qui le régla, à Mlle Régina Badel et ses gracieuses acolytes qui le dansèrent. Un intermède de lutteurs contraste curieusement par son réalisme brutal avec les charmes de ce spectacle, plus hellénistique peut-être qu'homérique.

Il faut, malgré tout, formuler une critique en ce concert de louanges. La suppression d'un certain nombre d'airs de danse a paru s'imposer. L'ancienne *Iphigénie* a un ballet à chaque acte et, pour nous, c'eût été trop sans doute. Peut-être le choix qui fut fait n'est-il pas à approuver entièrement. Certaines pièces conservées ne sont pas des meilleures. Et il en est d'autres qu'on désirerait entendre. A regretter aussi la suppression du chœur final à l'unisson : *Partons, volons à la*

victoire, et du récit de Calchas qui le prépare. Cet épisode est la vraie conclusion de la tragédie. Logiquement du moins. Mais la logique, au théâtre, est-elle à sa place ?

HENRI QUITTARD.

« SOUVENIRS », POÈME POUR ORCHESTRE DE VINCENT D'INDY. — LA DANSE DE « SALOMÉ », DE R. STRAUSS. — LA NEUVIÈME SYMPHONIE DE BEETHOVEN. — J'avouerai très simplement être embarrassé pour donner une caractéristique des *Souvenirs*, poème que M. Vincent d'Indy écrivit en 1906, sous l'influence d'un deuil cruel, et dont il a dirigé lui-même l'exécution au concert Colonne du 22 décembre. Certes, la maîtrise de l'auteur de *l'Étranger* se reconnaît sans peine ; mais une seule audition ne me suffit pas pour voir clair dans cette composition originale et si artistique. Le public lui a fait un accueil chaleureux ; peut-être y avait-il surtout dans ses applaudissements une marque de haute déférence pour un maître dont le caractère est si estimé et un témoignage public de sympathie pour les sentiments nobles et touchants qui l'ont inspiré. Bien que les *Souvenirs* soient construits sur un seul thème, on a quelque peine à s'y reconnaître. En passant par des transformations diverses de rythme et d'harmonie, l'idée principale se fragmente, se disloque, s'obnubile, est souvent méconnaissable. Comme impression générale, je suis frappé de trouver dans cette composition très peu de chose qui rappelle la manière de César Franck, — lequel, à côté, me paraît limpide comme du cristal. La marche générale de la symphonie, l'*action* symphonique, si je puis dire, me paraît un peu lente, coupée par un excès de détails dans l'écriture. Çà et là des heurts dissonants témoignent d'une grande indépendance d'esprit et de main ; mais on ne voit pas bien (et ceci paraîtra sans doute étrange à l'auteur) leur raison d'être. La couleur subtile de l'instrumentation ne paraît pas en rapport bien étroit avec le sentiment à exprimer. Encore une fois, tout ceci me paraît en dehors des habitudes de César Franck, plutôt marqué par l'obsession des derniers quatuors de Beethoven. Un beau tutti, seul m'a vraiment ému. Le reste a trop de *façon*. Mais ceci n'est qu'une impression très superficielle ; je demande à réentendre plusieurs fois.

La danse de *Salomé* a été appréciée ici même à plusieurs reprises. Je me bornerai à signaler une fois de plus l'énorme disproportion du sujet à traiter avec les moyens employés. Trop d'*affaires* pour une simple danse du ventre ! L'auteur veut peindre une scène colossale (quelque chose comme le tableau de Rochegrosse : *Banquet des ambassadeurs barbares* à la cour de Justinien), et il pèche contre une loi élémentaire de l'art : choisir des moyens appropriés au sujet à traiter. Il se trompe aussi en croyant que, pour faire de la couleur, en musique, il faut employer une multitude d'instruments. Deux ou trois timbres employés à propos suffisent à produire le coloris le plus exquis !

Toute musique semble pâle et débile — eût-elle l'embonpoint le plus énorme — à côté de la *neuvième* de Beethoven. Cette œuvre écrase tout. Elle est saine, jeune, admirablement équilibrée, pleine de joie, d'une ampleur magnifique, et d'un sublime qui n'a pas été dépassé ; elle a l'admirable solidité de structure des compositions de Bach et, en plus, toute la poésie du sentiment et de la tendresse. C'est humain et divin tout à la fois. Dans l'*adagio*, des horizons illimités se succèdent sans fin, et le musicien, avec le vol plané de l'inspiration, semble parcourir une suite de mondes où tout serait beauté, âme, héroïsme, amour, har-

monie .. Je signalerai particulièrement le *finale* : Berlioz s'en est visiblement inspiré à plusieurs reprises dans *la Damnation*. Pour l'exécution, je n'ai qu'à louer la précision et la justesse parfaites de l'orchestre, admirablement dirigé par M. Ed. Colonne. Les chœurs ont été aussi très bons. Les solistes furent médiocres. M. Sigewalt a débuté en chantant faux avec persistance, et c'est dommage ! — D.

CONCERTO DE J.-S. BACH EN RÉ MINEUR, POUR TROIS PIANOS. — M. Pierre Sechiari nous a donné, à une de ses récentes soirées, le régal d'entendre M. Louis Diémer exécuter avec MM. de Lausnay et Batalla le concerto en *ré* mineur qui, comme le concerto en *ut* majeur, est *accompagné* par l'orchestre (toute opposition de *tutti* et de *solo* étant écartée ainsi que dans les concertos à deux pianos). C'est une œuvre infiniment aimable, séduisante, en jolies arabesques, de valeur toute formelle, sans passion, et presque dépourvue de sentiment, mais d'une grâce exquise et d'une imagination inépuisable. Dans les deux premiers mouvements et dans la charmante *sicilienne*, le premier piano est au premier plan, les deux autres accompagnent ; le quatuor à cordes lui-même remplit le rôle du cembalo et de la basse continue dans la musique de chambre, et se borne le plus souvent à suivre les basses déjà inscrites dans la partie de piano. Œuvre inférieure, sans doute, au concerto en *ut* ; chef-d'œuvre cependant, bien curieux à étudier pour qui veut connaître le génie facile et élégant de Bach et la solidité, le parfait équilibre de ses constructions symphoniques. M. Diémer l'a joué avec sa maîtrise habituelle, toujours fêtée par le public ; les deux autres artistes se sont montrés dignes de lui. — S.

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE PAR M. MIECZYSLA KARLOWICZ (à Berlin, chez Schlesinger). — Le concerto que nous envoie notre ancien collaborateur M. Karlowicz (v. la *Revue musicale* de 1903) est une belle œuvre : somptueuse et très chantante, inspirée des modèles classiques, mais avec la liberté de la pensée moderne, originale sans être agressive, très mélodique, — très difficile aussi, — véritable œuvre de concert. Je viens de la lire au piano, et elle m'a plu beaucoup, en me rappelant quelques chefs-d'œuvre du genre : le concerto de Mendelssohn, la sonate de Richard Strauss, les compositions de Th. Dubois... Tout au plus signalerai je un certain abus (mais combien agréable à l'oreille!) de la quinte augmentée. Il faut, évidemment, n'être plus un écolier pour jouer cela ; mais quelle joie, pour un artiste déjà formé, de faire chanter sous ses doigts un poème de si noble et si brillante envergure ! Ceux de mes lecteurs qui feront venir d'Allemagne ce concerto me seront certainement reconnaissants de le leur avoir signalé. — A. C.

MUSIQUE AMÉRICAINE : ŒUVRES DE MM. ARTHUR FAREWELL, H. W. LOOMIS, CARLOS TROYER, CAMPBELL-TIPTON. — Voici des œuvres d'art qui ont une haute valeur, qui se rattachent à une pensée excellente, et qui méritent la vive sympathie de tous les musiciens d'Europe. Nous sommes encore, j'en ai bien peur, à peu près les seuls à les connaître en France, mais nous les signalons avec empressement à l'attention de tous nos lecteurs. Je dirai tout de suite à MM. Farewell et Loomis une chose qui ne peut pas leur être désagréable : dans le cours qu'il a commencé le 9 décembre au Collège de France sur *les Origines*

de la musique et la magie, M. Jules Combarieu cite assez souvent leurs œuvres, en les prenant comme exemples à l'appui de sa doctrine, et il ne manque jamais d'en faire publiquement l'éloge.

Un groupe de compositeurs américains, voulant fonder une musique nationale, a eu l'excellente idée de prendre les mélodies indigènes que la célèbre Miss Fletcher a recueillies elle-même en séjournant plusieurs années chez les Indiens des Etats-Unis, sous le patronage du Peabody Museum de Washington (*Peabody*, pour le dire en passant, me paraît être la transcription française du nom de notre compatriote *La Pibaudière*). Ces mélodies originales, ils les ont prises pour base de compositions diverses, faisant tableau de genre. Elles ont parfois une rare saveur. Ceux qui les ont mises en œuvre sont de vrais artistes, en possession de toute la technique musicale ; ils ont fait preuve de goût en choisissant et en respectant les thèmes sur lesquels ils ont exercé leur talent. Ces représentants de l'idée nationale en matière d'art ont fondé une association, la *Wa-Wan Press* (ainsi appelée du nom d'une cérémonie des Indiens), *Newton Center*, *Massachusetts*, qui, tous les mois, publie des cahiers. Mais les mélodies indiennes recueillies par le folklore local ne sont pas, il s'en faut, leur seul objectif.

Comme pièces caractéristiques, je citerai la *Danse de guerre navajo*, énergique et expressive ; *Pawnee horses*, d'après un chant communiqué par M. La Flèche (un Indien *assimilé* par les Etats-Unis), et qui débute par des harmonies étrangement subtiles ; la *Prairie miniature ;* le *Wa-Wan choral*, qui ne serait pas indigne d'un Schumann ou d'un Grieg ; la *Plantation-melody*, d'un sentiment intense ; la *Danse de fête du soleil*, d'une grâce ingénue et d'une exacte authenticité ; la *Grande Danse de la pluie chez les Zugnis*, qui est une petite symphonie descriptive, terminée par un choral grandiose ; tous les jolis médaillons (notamment le *Chant d'amour*) qui composent le cahier de 1901 ; la *Prière á Wakonda* (dieu du tonnerre) et la *Danse du scalp ;* toute la série des pièces (en particulier le n° II) relatives à la *Wa-Wan ceremony ;* la série des *Chants zugnis ;* la *Musique du calumet*, avec la danse très curieuse qui la termine .. Pour donner une idée de cet art si intéressant à tous égards, je citerai l'exquise *Colombe plaintive*, qui est un air « negro » harmonisé par M. Farewell. D'un bout à l'autre, on ne trouve que des accords de septième, c'est-à-dire des dissonances ; et cela est d'une douceur délicieuse. Il y a des théoriciens qui ne comprennent pas cette écriture ; ils posent comme principe que « la dissonance est désagréable à l'oreille » ! L'idée ne leur vient pas de tenir compte du timbre, de l'intensité, du registre, en un mot de tout ce qui distingue la musique des musiciens de la musique des physiciens. Lisez bien ceci, je vous prie :

Some-times I feel like a moan-in' dove, Some-times I feel like a

pp molto legato *pp*

moan-in' dove Some-times I feel like a moan-in' dove feel like a moan-in'

dove, — feel like a moan-in' dove. etc.

Je trouve cela exquis !

M. Raynaldo Hahn a publié des mélodies qui sont un peu dans ce goût-là. Telle autre pièce, *the Black Face*, rappelle une habanera de M. Paul Vidal. Il est vrai que l'Espagne, source commune d'où dérivent ces deux compositions, a pénétré profondément certains pays de l'Amérique.

Parmi les compositions où les thèmes sont librement inventés, je citerai les *Four sea lyrics ;* les *Quatre poèmes lyriques de la mer*, paroles d'Arthur Symons, musique de Campbell-Tipton ; *After Sunset* (Après le coucher du soleil), *Darkness* (Ténèbres) ; *the Crying of Water* (le Cri des eaux), qui a une réelle grandeur, et *Requies*. Dans ces dernières pièces (qui, je l'avoue, m'intéressent un peu moins que les autres pour des raisons d'ordre historique ou ethnographique), je constate une grande expérience musicale, une extrême habileté harmonique, un style original qu'on chercherait vainement à rattacher à un modèle, bien qu'il soit *très moderne*. Je constate aussi, avec l'habitude de traiter les petits sujets descriptifs, un certain abus des indications de nuances La musique vraiment solide et belle n'a pas besoin de toutes ces précautions et de ces avertissements : elle porte en soi tout ce qu'il faut. Faire un sort à chaque note, c'est briser, par les minuties de l'analyse, l'intérêt d'une œuvre. Je signale une tendance bien plus qu'un excès réel. — S.

MUSIQUE DU MOYEN AGE ET PLAIN-CHANT. OFFICE DE PIERRE DE CORBEIL (OFFICE DE LA CIRCONCISION), IMPROPREMENT APPELÉ « OFFICE DES FOUS », TEXTE ET CHANT, PUBLIÉ D'APRÈS LE MANUSCRIT DE SENS, XIIIe SIÈCLE, AVEC INTRODUCTION ET NOTES, PAR L'ABBÉ HENRI VILLETARD (chez Alphonse Picard). — M. l'abbé Villetard étudie le manuscrit improprement désigné sous le nom de *Missel des fous* ou *Missel de l'âne*, qui contient, pour la partie essentielle, « l'office de la Circoncision » : Premières Vêpres, Complies, Matines, Laudes, Prime, Tierce, Messe, Sexte, None, Vêpres, tel est l'ordre dans lequel se succèdent les pièces du manuscrit, que M. Villetard reproduit intégralement, texte littéraire et chant, en se défendant d'avoir voulu faire une édition critique. Les textes musicaux donnés par

M. l'abbé Villetard sont d'une grande beauté, comme la plupart des pièces de plain-chant liturgique. Mais l'ensemble de ces pièces tel qu'il est donné dans le manuscrit se rapporte-t-il à un office *réel ?* Nous aurions aimé que le savant éditeur, si qualifié pour cela, nous donnât plus d'éclaircissements sur ce point. Ce doute n'enlève d'ailleurs rien à la haute valeur de son travail très consciencieux et très sérieux, qui fait honneur à la « Bibliothèque musicologique » fondée ou continuée par les soins de M. Pierre Aubry. — T.

« Massenet », 1 fort volume illustré, chez L. Cartelet. L'Homme : le Musicien, avec illustrations et documents inédits, par Louis Schneider. — Ouvrage de luxe, très élégant et documenté, où M. Louis Schneider a réuni avec goût un grand nombre de faits précis : pour le moment, c'est un curieux recueil de faits et d'images, un beau livre d'étrennes, un hommage mérité à la gloire de l'illustre compositeur ; plus tard, ce sera un répertoire précieux où les historiens ne manqueront pas de puiser. Après avoir consacré quelques pages à l'enfant, au pensionnaire de la villa Médicis, au professeur du Conservatoire, M. Schneider passe en revue les œuvres de théâtre, en consacrant à chacune d'elles une étude qui tient le milieu entre la chronique de journal et la monographie complète : *la Grand'Tante*, *Don César de Bazan*, *le Roi de Lahore*, *Hérodiade*, *Manon*, *le Cid*, *Esclarmonde*, *le Mage*, *Werther*, *le Carillon*, *Thaïs*, *le Portrait de Manon*, *la Navarraise*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, *le Jongleur de Notre-Dame*, *Cigale*, *Chérubin*, *Ariane*, *Thérèse* ; puis les « drames sacrés et profanes » : *les Erinnyes*, *Marie-Magdeleine*, *Eve*, *Narcisse*, *la Vierge*, enfin « quelques œuvres diverses ». Le maître Massenet a beaucoup produit et c'est une personnalité « à facettes » qu'on ne caractérise pas d'une façon complète en disant qu'il est, en musique, le peintre de la tendresse, de la volupté et du charme féminin (ainsi il excelle dans la *comédie* lyrique) ; il a un style à lui, reconnaissable entre tous ; il a exercé une grande influence sur son temps, et la plupart des « maîtres » actuels sont des élèves, ses « enfants », comme il dit avec sa grande bonté coutumière. Ce sont là des titres qui contribuent à faire accueillir avec une grande sympathie le livre très brillant de M. Louis Schneider.

« Mendelssohn », par Paul de Stœcklin ; « Grétry », par Henri de Curzon ; « Paganini », par J.-G. Prod'homme (Collection des « Musiciens célèbres », Henri Laurens éditeur). — Ces trois volumes, signés de noms autorisés et estimés, nous donnent une substantielle monographie (avec catalogue des œuvres, bibliographie, illustrations documentaires) sur trois musiciens de valeur inégale ou très diverse, mais qui méritaient les honneurs de ce Panthéon musical. Chacun des volumes n'a pas plus de 120 ou 130 pages, et il dit l'essentiel. M. de Stœcklin caractérise bien Mendelssohn en disant qu'il fut « le chantre de l'âme moyenne, de l'âme bourgeoise, des émotions douces, faciles et bonnes ». Il y a sur lui un jugement trop cruel de Nietzsche, mais curieux : « Mendelssohn a plutôt un tempérament de lettré qui s'assimile les idées des autres : il ne crée pas, *il remploie.* » — En parlant de Paganini (né en 1784 à Gênes, mort à Nice en 1840), M. J.-G. Prod'homme avait une tâche ingrate : il étudiait un virtuose dont le talent, mettons *le génie*, est comparable à celui du comédien : le meilleur est perdu à tout jamais, et ce qui reste est loin de représenter ce qu'il y eut de plus beau. M Prod'homme juge avec indulgence, mais comme il convient, les compositions de Paganini : les fameux *Caprices*, transcrits en partie par Liszt et Schumann pour le piano ; les

concertos avec orchestre en *mi* et en *si* mineur; les célèbres *Variations* dont Sivori, dans notre enfance, nous rendait l'illusion... En ce livre, on retrouve les qualités solides qu'a montrées M. Prod'homme dans ses études sur les *Symphonies de Beethoven.* — Sur Grétry (né à Liége en 1741), M. de Curzon nous donne aussi une excellente petite étude. Il divise ainsi son sujet : les années d'apprentissage (1741-1767); du *Huron* à la *Fausse Magie* (1767-1775); la période de maturité (du *Jugement de Midas* à *Richard Cœur-de-lion* ; 1776-1785), les années de retraite (1785-1813). Dans le « catalogue de l'œuvre dramatique de Grétry », qui termine le volume, quelques lacunes à signaler ; il manque : *les Maures en Espagne* (1800), *Alcindor et Zaïde* (tiré, pour les paroles, d'un livrét de Rochon de Chabannes), *Ziméo* (3 actes), *Zelmar* (1 acte), *Electre*, *Diogène et Alexandre.* M. de Curzon conclut en souhaitant que l'Opéra-Comique nous rende quatre chefs-d'œuvre qu'il considère comme représentatifs du génie de l'école française : *le Tableau parlant*, *Zémir et Azor*, *l'Épreuve villageoise* et *Richard Cœur-de-lion.*

T.

A L'HOTEL DES VENTES. — LETTRES INÉDITES DE BERLIOZ. — Parmi les autographes collectionnés par feu M. Léon Gauchez, ancien directeur de *l'Art*, que Me Lair-Dubreuil et Me Bernier vendaient récemment aux enchères publiques, plusieurs émanaient de compositeurs de musique célèbres et offraient un certain intérêt de curiosité.

Il n'y avait pas moins de sept lettres de Berlioz. Dans l'une, payée 80 francs, l'illustre compositeur exprime son admiration pour Beethoven et pour Gluck, ces deux dieux supérieurs de son art. Dans une autre, dont on a donné le même prix, Berlioz fait part à M. Bennet de la joie qu'il a ressentie en lisant son ouvrage, *les Troyens.*

Dans une troisième, qui a fait 85 francs, et qui est encore adressée à M. Bennet, il parle du succès de *la Reine Topaze* (op. com. en 3 actes de V. Massé, déc. 1856). Il parle également d'un dîner d'artistes et de savants donné par le prince Napoléon. Voici un passage de cette spirituelle épître : « Nous étions « par paires de membres de l'Institut. Deux musiciens : Halévy et moi ; deux « peintres, Ingres et Flandrin ; deux de l'Académie française : A. de Vigny et « Ponsard, plus Dumas le chimiste et A. Dumas fils, qui pourrait être de l'Institut « s'il n'avait pas tant d'esprit. »

Le dîner avait eu lieu le jour de l'élection de Delacroix à l'Académie des beaux-arts. « M. Ingres a dû encore avaler cette couleuvre ; il n'en a pas moins été le « soir aussi gracieux qu'il peut l'être. »

Enfin, dans une autre lettre, adressée toujours à M. Bennet et payée 50 francs, Berlioz s'excuse de son retard à écrire un feuilleton par l'obligation de terminer un quatrième acte (*les Troyens*), une scène volée à Shakespeare et virgilianisée qui le met dans des états ridicules. « Je n'ai à m'occuper que de la rédaction de cet immortel radotage d'amour, écrit Berlioz, qui fait du dernier acte du *Marchand de Venise* le digne pendant des hymnes sublimes de *Roméo et Juliette.* C'est Shakespeare qui est le véritable auteur des paroles et de la musique Il est singulier qu'il soit intervenu, lui le poète du Nord, dans le chef-d'œuvre du poète romain. Virgile avait oublié cette scène Quels chanteurs que ces deux !!! »

Une curieuse lettre de Boïeldieu, vendue 165 francs. Le célèbre compositeur

vient de recevoir un exemplaire de *la Dame Blanche* superbement relié. Il remercie ses compatriotes de la médaille qu'ils lui ont votée.

Un document signé par Adam, Halévy, Auber, etc., au président de la commission municipale de Paris, demandant que le nom de l'auteur de *la Dame Blanche* soit donné à la place située devant l'Opéra-Comique, a été obtenue pour 3 francs.

Une très intéressante lettre de Fétis, compositeur de musique et musicographe belge, toute relative au *Micrologue* de Gui d'Arezzo, où il explique que l'emploi du quart de ton n'a jamais eu lieu dans le chant grégorien et que Gui est le premier écrivain du moyen âge qui ait rompu absolument avec le théorie de la musique des Grecs : 5 francs.

On a eu pour 16 francs une lettre de Gounod ; pour 25 francs une lettre de Hérold annonçant son mariage avec une demoiselle charmante ayant les espérances solides qui assurent son avenir.

Une lettre de Roger, le célèbre chanteur, dans laquelle il raconte sa tournée dans les grandes villes d'Allemagne (il a eu une réception triomphale à Breslau ; trois musiques militaires l'ont accompagné à son hôtel), a été adjugée 32 francs.

*
* *

On a vendu également quelques instruments de musique anciens.

Un violon tyrolien ancien est allé à 300 francs ; un violon ancien français, que l'on attribuait à Lupot et sur lequel on a eu apparemment des doutes, est resté à 100 francs ; un autre de Grandgerard n'a pu dépasser 40 francs ; un alto ancien, 26 francs : un violoncelle Charotte, 130 francs ; un archet Toure, 110 francs ; un archet Vieux-Paris, 111 francs.

C'est Me Guidon, commissaire priseur, qui a prononcé ces adjudications.

H. R.

« Chansons et contes pour les enfants », paroles de A. Baudeuf, dessins de Henriette Massy, musique de Ad. Rémy (1 vol., 6 fr., chez Pfister, 30, boulev. Haussmann). — Il faut louer et remercier ceux qui font de la musique jolie et facile pour les enfants. Avec ses illustrations amusantes, ses paroles bien appropriées au jeune âge et ses mélodies gaies, — *les Petits Chats*, *le Petit Ane*, *Madame la Pie*, *Finoreille et Longmuseau*, *la Meunière du beau moulin*, *le Crapaud et la Grenouille*, etc., 15 pièces en tout — ce livre plaira certainement aux petits musiciens de 8 à 13 ans. Il constitue un charmant et utile livre d'étrennes. — A.

M. Clark et la musique a l'Opéra. — Les chrétiens s'assemblaient autrefois dans les catacombes pour célébrer leurs mystères. Mardi, 24 décembre, des musiciens se sont réunis dans les caves de l'Opéra (cinq étages au-dessous de la scène) pour installer dans un caveau qui ne sera ouvert que dans cent ans des disques gracieusement offerts par M. Clark, directeur du Gramophone, et où sont enregistrées les voix des plus célèbres chanteurs contemporains.

Dans un discours plein d'élégance et d'autorité, M. Adrien Bernheim a montré que l'acte généreux de M. Clark réalisait un rêve très précis déjà fait par le poète Th. Gautier. Voici comment le *Temps* du 27 décembre rend compte de cette curieuse cérémonie, qui marquera une date dans l'histoire de la musique :

« C'est à M. Clark, directeur de la Compagnie française du Gramophone à Paris, qu'est due l idée.

« Artiste distingué autant que lettré délicat, M. Clark avait plus d'une fois regretté qu'aux époques précédentes on n'eût pas noté et retenu d'une façon précise de quelle manière Molière récitait ses comédies, comment Mozart exécutait une de ses sonates.

« Restait à trouver les moyens.

« On avait bien, il y a quelques années, réussi à capter mécaniquement la voix humaine, à l'enregistrer ; plus tard, on était arrivé à la reproduire et à la transmettre. Mais un déplorable nasillement altérait le timbre, les inflexions, les nuances de la voix reproduite. C'est que l'on n'avait, pour reproduire l'enregistrement, qu'un saphir, qui par sa forme et sa composition altérait toute reproduction.

« L'inventeur du gramophone pensa à remplacer ce saphir par une aiguille d'acier. En lui donnant une trempe et une forme spéciales, il permit à cette aiguille de vibrer de la façon la plus délicate et obtint ainsi le timbre qui définit chaque voix. Le gramophone créé, on pouvait s'adresser aux plus célèbres chanteurs, compositeurs ou maîtres de musique, sans crainte de défigurer, en les reproduisant, leurs interprétations ou leurs œuvres.

« M. Clark put alors mettre en pratique son idée. Ces jours derniers, il faisait part de son projet à MM. Briand et Dujardin-Beaumetz, qui en accueillaient la réalisation avec empressement : l'intérêt artistique était, en effet, de tout premier ordre, et l'on savait que M. Clark n'avait voulu faire qu'œuvre d'artiste exclusivement.

« On a lu les détails de la cérémonie. M. Clark en prit, en Mécène délicat, tous les frais à sa charge.

« — Nous avions, dans notre compte rendu, parlé « d'une société de gramophones ». Il avait là une erreur. Le mot « gramophone » n'est point une dénomination générique, mais la *marque* dûment déposée, et la propriété *exclusive* des appareils et disques fabriqués et vendus par la Compagnie française du Gramophone, 15, rue Bleue, à Paris ».

Chez M. Louis Mors : « l'Union instrumentale ». — Qui fera le dénombrement complet de toutes les ressources musicales de Paris ? Les professionnels ne sont pas les seuls qui travaillent. Ainsi M. Victor Charpentier dirige un orchestre d'amateurs où il n'y a pas moins de 70 premiers ou seconds violons (avec un prince comme premier violoncelliste). Et je n'entreprendrai pas de dresser une liste complète des compagnies de ce genre !

Le 21, dans le délicieux théâtre privé de M. Louis Mors, *l'Union instrumentale*, composée de 50 instrumentistes et dirigée par M. Tauron, nous a donné un concert de sérieuse valeur. Dans la partie ancienne du programme : l'ouverture de l'*Idoménée* de Mozart (1781) ; des fragments du 3e acte d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau (1733), une sonate pour viole d'amour et clavecin d'Ariosti (compositeur de Bologne qui a publié en 1728 de curieuses études pour *viola d'amore*), une *Berceuse* de Mozart, le quatuor de l'*Irato* (1801) de Méhul, et la marche triomphale de *Tarpeïa* (Beethoven). La partie moderne était représentée par les noms de Léo Delibes, R. Wagner, Van Vœfelghem, Nibandre, Massenet, Brahms. Des solistes de choix faisaient les intermèdes. Les excellents musiciens de *l'Union instrumentale* (dont le secrétaire général est M. Blanchet, 2, place du Théâtre-Français) seraient les premiers à protester si je disais que leur jeu est

parfait. Il est remarquable et très honorable. Ce qui leur manque encore — soit pour l'expression mélodique, soit pour le rythme, — c'est un peu de ce *diable au corps* qui, en matière d'art, est indispensable. Mais je suis pleinement rassuré : pourquoi une société privée est-elle fondée, sinon pour les joies du travail ? — C.

Le trio Duranton-Mesnier-Schidenhelm. — Il a donné son second concert le 16 décembre, avec trois belles œuvres : le *Trio à l'Archiduc* de Beethoven, le *Trio en* mi *majeur* de Mozart et le *Trio en* la, *op.* 26 de Lalo. Remarquons en passant combien il est regrettable que la musique de chambre de Lalo ne soit pas plus connue du public et qu'on n'ait pas encore donné sa juste place à un maître qui est une des gloires de notre école française. Il faut être reconnaissant au trio Duranton-Mesnier-Schidenhelm d'avoir associé ce nom à ceux de Mozart et de Beethoven.

S'il faut en croire le programme, « il serait superflu » de faire un long éloge de Mlle Berthe Duranton, la pianiste du trio. Je m'empresse donc de m'en dispenser. M. Fernand Mesnier a une qualité rare chez les violonistes : il est chef de bataillon du génie, ou plutôt il l'était hier encore. Mais c'est de plus un véritable artiste, qui semble même avoir encore plus de délicatesse que de vigueur et de virtuosité, ce qui est extrêmement méritoire chez un militaire. Je n'ai jamais vu un commandant jouer aussi bien du violon. S'il continue à se perfectionner encore un peu dans la technique, on ne pourra que le féliciter d'avoir choisi cettte nouvelle façon de servir le génie. M. René Schidenhelm complète avec une grande conscience artistique ce trio, qui se produit cette année pour la première fois en public et qui, dans l'ensemble, a fait bonne figure. P.-M. M.

Matinées Danbé (5e matinée, 18 décembre). — Du Schumann, du Tschaïkowsky, du Mendelssohn, le tout bien exécuté par le *Quatuor Soudant*, qui joue les airs lents et expressifs d'une façon vraiment très distinguée. Du Haydn, du Fauré, — mais aussi du G. de Saint-Quentin, délicieusement chanté par Mlle Marthe Doerken. Et, entre temps, le jeu intelligent de Mme Juliette Toutain-Grün dans des pièces de Grieg et de Liszt. Mais pourquoi jouer des *fragments* de quatuor ou de sonate et non pas les œuvres entières ? Serait-ce que les Matinées Danbé s'adresseraient à un public spécial et vite fatigué ?

P.-M. M.

Concert de musique a la Schola Cantorum. — M. Louis Revel, violoncelliste des Concerts Colonne, professeur à la Schola Cantorum, nous a donné, le 18 décembre, un très intéressant concert de musique ancienne. Nous avons entendu deux curieuses sonates de Vivaldi (1re audition), où l'expression assez profonde des *largos* contraste avec la joie purement physique des *allegros*, une sonate d'un auteur inconnu du XVIIIe siècle (première audition) et une suite délicate de John Lœillet (1730). L'harmonisation en est due à M. L. Ecorcheville, qui a joint au programme une très substantielle notice sur l'histoire du violoncelle. Le jeu de M. Louis Revel a une expression sobre et nette qui dénote une rare finesse de compréhension.

Le concert était complété par des pièces pour piano de Byrd et Scarlatti, jouées par Mme Gaston Revel, et par divers morceaux de Bach où j'ai surtout admiré la voix généreuse de Mlle Eléonore Blanc. P.-M. M.

— Parmi les concerts les plus intéressants de la quinzaine, nous citerons à la salle Pleyel celui de M. Georges Carles, jeune violoniste d'avenir, qui a interprété le concerto en *sol mineur* de Max Bruch, le 2e concerto de Wieniawski, la romance en *fa* de Beethoven et l'*aria* de Bach.

Même salle, M. F. Matignon (1er prix de violon de 1906, classe de M. Ed. Nadaud) a composé un programme intéressant avec le 21e quatuor à cordes de Mozart, la sonate en *ut mineur* de Grieg, la sérénade de Beethoven (avec MM. Lefranc et Doucet), le quatuor piano et cordes de Brahms (M. Batalla au piano).

M. F. Matignon, que nous avions déjà entendu l'an dernier, a acquis encore plus d'autorité et de style ; il s'est affirmé excellent violoniste et, ce qui vaut mieux, excellent musicien

S.

Correspondance.

Je reçois la lettre suivante :

Asnières, 16 décembre 1907.

Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*,

Vous qui témoignez tant d'intérêt aux musiciens et qui avez déjà pris leur défense dans différentes circonstances, serez-vous indifférent à l'injuste situation que je viens vous signaler ? Il s'agirait de faire abroger un article du cahier des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique qui nous porte à nous, jeunes compositeurs, le plus grave préjudice. L'article auquel je fais allusion dit qu'*un ouvrage joué en province n'est pas compté comme œuvre nouvelle à Paris*. Le résultat d'un pareil article est d'empêcher qu'une pièce jouée avec succès sur une scène de province puisse forcer les portes de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique. Tel est mon cas pour mon drame musical *l'Anniversaire*, qui fut représenté l'an passé, comme vous le savez, au Grand-Théâtre de Bordeaux et dont le succès fut unanimement constaté par la presse locale et parisienne. Actuellement mon drame va y être repris et sera donné cet hiver au théâtre des Arts, à Rouen, au Capitole de Toulouse et au théâtre municipal de Grenoble.

J'espérais, après cet heureux succès, le faire jouer à Paris. Or voici la lettre que j'ai reçue de l'un des directeurs de nos théâtres subventionnés en réponse à une demande *d'audition* pour mon drame :

Monsieur,

Mon cahier des charges me fait un devoir de ne représenter que des œuvres inédites. L'Anniversaire, *dont j'ai su le succès à Bordeaux, ne saurait entrer en ligne de compte dans le total, assez élevé déjà, des actes que je suis tenu de représenter.*

Dans ces conditions, je ne voudrais pas perdre inutilement votre temps.

Agréez, etc.

Ne pourrait-on pas supprimer ou tout au moins réformer cette clause du cahier

des charges ? Par exemple, ne pourrait-on pas remplacer cet article par un autre qui donnerait à nos directeurs subventionnés la faculté de pouvoir jouer tout ouvrage français représenté en province dont le succès aurait été légitimement constaté dans une ville importante ?

Cette disposition nouvelle serait d'abord équitable : elle soumettrait les essais musicaux à une sorte de sélection, en signalant à l'attention du public parisien ceux d'entre eux qui ont déjà fait leurs preuves en province. De plus, une telle disposition serait un encouragement précieux aux jeunes compositeurs qui manquent vraiment trop de débouchés ; elle pourrait même mettre à l'aise certains directeurs qui sont certainement limités par la clause actuelle.

Dans l'espoir que voudrez bien me seconder dans cette tâche si juste et qui intéresse tous mes confrères, agréez, etc.

Adalbert Mercier.

Je n'ai pas sous les yeux le cahier des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Mon correspondant se trompe s'il croit qu'un théâtre de Paris ne peut pas monter une pièce déjà jouée en province. Mais là ne paraît pas être l'objet de ses doléances. Il est difficile de croire que l'Opéra Comique ne puisse monter, comme pièce « nouvelle », un ouvrage ayant eu du succès à Lyon ou à Bordeaux. Est « nouveau » tout ce que fait M. Albert Carré. La réclamation de M. Adalbert Mercier me paraît fondée et mérite un sérieux examen. Elle sera, j'en suis sûr, examinée avec bienveillance par M. d'Estournelles de Constant, chef du bureau des Théâtres au sous-secrétariat des Beaux-Arts. Est-il possible qu'un succès en province devienne un motif d'échec, ou un obstacle, à Paris ?

J. C.

Actes Officiels et Informations.

« La Soubrette » a la Scala de Milan. — On lit dans *Comœdia* :

(*Par dépêche de notre correspondant.*) — Il est vraiment surprenant que les maîtres semblent abandonner le ballet, action mimée indépendante, dont on ne peut mettre en doute la beauté artistique et qui se rattache aux plus anciennes traditions de la danse. C'est justement ce que disait M. Julien Torchet dans un de ses derniers comptes rendus très appréciés par les lecteurs de *Comœdia*.

Mais M. Giacomo Orefice — dont on vient de représenter, hier soir, le nouveau ballet *la Soubrette* — n'est pas de ceux qui dédaignent le petit genre joli, bien qu'il soit auteur de plusieurs drames lyriques applaudis en Italie et à l'étranger : *Chopin*, *Cecilia*, *Mosé*, *Il Gladiatore*, *Consuelo*.

Le ballet de *la Soubrette* a obtenu, l'année passée, le prix de quatre mille francs offert par M. Deutsch de la Meurthe. Et c'est celui que la direction de la Scala vient de choisir pour son importante saison 1907-08.

M. Achille Tedeschi, auteur du livret, est le critique théâtral de l'*Illustrazione italiana* et le directeur de la revue *Il Secolo XX*. Il a placé l'action à Paris, à l'époque des danseuses célèbres : Noblet, Taglioni, Essler, Cerito, etc. (1840), et s'est inspiré des chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture.

Nichette est la soubrette de Flora, première danseuse de l'Opéra. Elle voudrait que sa maîtresse lui apprît la danse, mais Flora s'y refuse et la gronde, puis

s'en va au théâtre. La soubrette, qui est presque au désespoir, voit tour à tour les statues et les figures des tableaux qui sont dans la maison descendre de leurs socles et de leurs cadres pour lui apprendre les danses de tous les siècles. Nous assistons ainsi à de jolies leçons rétrospectives. On commence par *la Danseuse grecque,* statue célèbre de l'antiquité, qui s'anime tout à coup, vient danser devant Nichette, et puis rentre dans son immobilité de marbre. Après, ce sont les figures du tableau : *la Danse des petits amours*, de l'Italien Albani, qui sortent de leur cadre, et surtout le petit génie de la danse. Même jeu avec *les Plaisirs de la danse* de Watteau, et avec quatre danseuses peintes sur un paravent qui s'animent pour apprendre à Nichette les pas italien, tyrolien, espagnol et des *bayadères*.

Lorsque la maîtresse rentre à la maison, suivie de ses admirateurs, et refuse de répéter devant eux le pas qu'on a tant applaudi au théâtre, la soubrette, qui est à peine sortie de son rêve, s'empare du costume de Flora, le revêt à la hâte et va danser devant l'assistance émerveillée. Sa maîtresse voudrait la gronder, mais les invités s'y opposent et le ballet prend fin avec un beau tableau d'ensemble, qui est du Gavarni pur dans les costumes de Caramba.

La musique de M. Giacomo Orefice est légère, avec un coloris instrumental très délicat et des rythmes simples, de bon goût, surtout dans les derniers tableaux, style Watteau et Gavarni.

Les deux premières danseuses, Mlle Giuseppina Miazzi et Mlle Aida Boni, ont été chaleureusement applaudies. RENZO SACCHETTI.

NANCY. — Au dernier Concert de Nancy, le dernier oratorio de M. Gabrie Pierné, *les Enfants à Bethléem*, a été supérieurement exécuté par 200 enfants, et a obtenu un vif succès. La première partie de l'ouvrage est sensiblement supérieure à la seconde. L'ensemble n'est pas exempt d'une certaine monotonie.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opera.*
Recettes détaillées du 16 novembre 1907 au 15 décembre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 novembre	*Lohengrin.*	R. Wagner.	15.371 »
18 —	*Ariane.*	Massenet.	15.408 41
20 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	17.972 76
22 —	*Salammbô.*	E. Reyer.	17.347 34
23 —	*Faust.*	Gounod.	16.246 »
25 —	*Samson et Dalila. — Le Lac des Aulnes.*	Saint-Saëns H. Maréchal.	15.597 41
27 —	*Ariane.*	Massenet.	14.556 76
29 —	*Faust.*	Gounod.	18.556 41
30 —	*Sigurd.*	E. Reyer.	13.985 »
2 décembre	*Samson et Dalila. — Le Lac des Aulnes.*	Saint-Saëns. H. Maréchal.	17.794 41
4 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	18.281 76
6 —	*Faust.*	Gounod.	16.888 34
7 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	14.516 50
9 —	*Ariane.*	Massenet.	13.418 41
11 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	15.507 76
13 —	*Samson et Dalila. — Le Lac des Aulnes.*	Saint-Saëns. H. Maréchal.	17.160 41
14 —	*Faust.*	Gounod.	14.458 50
15 —	*Prométhée.*	G. Fauré.	16.047 50

II. — *Opéra-Comique.*
Recettes détaillées du 16 novembre 1907 au 15 décembre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 novembre	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	9.682 50
17 — mat.	*Manon.*	Massenet.	8.846 50
17 — soirée	*Mireille.*	Gounod.	6.011 50
18 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.601 50
19 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	9.190 50
20 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	7.721 50
21 — matin.	*Lakmé. — Les Noces de Jeannette.*	L. Delibes. V. Massé.	5.936 »
21 — soirée	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	9.583 50
22 —	*Werther.*	Massenet.	9.298 50
23 —	*Fortunio.*	Messager.	9.206 33
24 — matin.	*Les Noces de Jeannette. — La Vie de Bohème.*	V. Massé. Puccini.	6.732 50
24 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.395 50
25 —	*Le Chalet. - e Barbier de Séville.*	Adam. Rossini.	4.623 »
26 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	7.408 »
27 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	8.717 50
28 — matin.	*Manon.*	Massenet.	6.356 »
28 — soirée	*Fortunio.*	Messager.	8.185 50
29 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	8.605 »
30 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	9.747 »
1er déc. mat.	*Le Chemineau.*	X. Leroux	8.865 50
1er — soirée	*Werther. — La Princesse Jaune.*	Massenet. St-Saëns.	7.266 50
2 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	4.618 »
3 —	*Carmen.*	Bizet.	9.233 50
4 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	7.026 »
5 — matin.	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	3.837 »
5 — soirée	*Fortunio.*	Messager.	8.261 »
6 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	6.872 50
7 —	*Werther.*	Massenet.	9.760 83
8 — matin.	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	8.288 50
8 — soirée	*Manon.*	Massenet.	7.337 50
9 —	*Mireille.*	Gounod.	4.605 50
10 —	*Fortunio.*	Messager.	6.244 »
11 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	6.371 50
12 — matin.	*Carmen.*	Bizet.	5.238 »
12 — soirée	*Mme Butterfly.*	Puccini.	9.012 »
13 —	*Le Chemineau.*	X Leroux.	6.670 50
14 —	*Werther.*	Massenet.	9.610 50
15 — matin.	*Manon.*	Massenet.	7.894 50
15 — soirée	*Lakmé. — Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. Mascagni.	7.198 50

Monte-Carlo. — A côté des chefs-d'œuvre du répertoire symphonique, dont l'exécution parfaite continue à faire l'admiration des auditeurs, M. Léon Jehin vient de faire entendre, avec le plus vif succès, deux œuvres fort remarquables : les *Variations symphoniques* de M. Edward Edgar, d'une rare ingéniosité de développements et d'une facture savante, — et *Salomé*, poème symphonique de M. H. Hadley, page magistrale, d'un grand souffle et d'un extraordinaire chatoiement orchestral. — E. D.

— *L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro un certain nombre d'articles ainsi que le Supplément musical.*

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Elle et Lui

R. SCHUMANN

Pas Vite.

Ténor

Quanddans le val_lon mu_et la ri_ante au_ro_re fait bril_ler mil_le cou_leurs, U_ _ _ne seule fleur m'inté_res_se!

Soprano

Quand à la fe_nê_tre, la nuit, vers le ciel, j'é_lè_ve ma pen_sée et mon re_gard U_ _ _ne seule é_toi_le me char_me

Tenor

Un re_gard de

Ped

Soprano. cresc.

Cette é_toile au pur ray _ on dans l'a_zur du ciel su_

Tenor. cresc.

ses yeu bleus Un sou_ri _ re d'es_pé _ ran _ ce sem_

cresc.



_bli _ me, cette é_toile au pur ray _ on est un

_blent briller dans cet _ te fleur___ qui s'ef _ feuil _ le!



rit. Tempo. *p*

ga_ge d'espé_ran _ ce Quand à ma fe_nê _ tre, la

p

Quand dans le val_lon mu _ et

rit. Tempo.



nuit, Vers le ciel, j'é _ lè _ ve en rê_

la bril_lante. au _ ro _ re fait bril_



_vant, mes regards éblou_is, U _ ne seule é _ toi _ le me char_ me,

_ ler mil _ le cou_leurs, U _ ne seu _ le fleur m'inté_res _ se

u _ ne seule! mon rê _ ve n'ad_mi _ re qu'u _ ne seule é _

u _ ne seule! mon rê _ ve n'ad_mi _ re qu'u _ ne seu _ le

_toi _ le u_ne seu_ le! Lorsque je contemple la nuit,

fleur u_ne seu_ le! Dans le beau val_

u_ne seule é _toi_ le me char_ me! Je ne vois plus

_ lon mu _ et U_ne seule fleur m'inté _ resse et re_

qu'elle et son pur rayon d'or; elle seule, El _ _le seu _ _ _

tient mon rê _ ve; elle seule, El _ _le seu _ _ _

_le! E _ toi _ _ _ _le!

_le! Fleu_ret _ _ _ _te!

p rit.

E _ toile! es _ pé_

p

Fleu_ret _ te! es _ pé_

p

ran ce!

_ran _ ce!

Tempo.

sf

Ped fp

Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 2 (huitième année) 15 Janvier 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*Suite*).

Les arts de la décoration et du dessin alliés aux arts du rythme.

Dans le drame lyrique, nous l'avons vu, le poète ou l'acteur s'identifie avec le personnage représenté ; il ne nous dit pas : « Agamemnon *fut obligé* de sacrifier à Diane sa fille Iphigénie ». Il *agit* devant nous comme aurait agi Agamemnon lui-même. Il ne suggère pas l'idée d'une action ; il réalise, il *imite* cette action Il faut donc qu'un tel acteur, puisqu'il est en chair et en os, soit habillé d'une certaine manière et qu'il soit quelque part, dans un endroit déterminé de l'espace. Le poète qui raconte peut se borner à exposer des idées et à analyser des sentiments et faire de la psychologie pure. Le poète qui agit ne le peut pas. De là, au théâtre, l'importance du costume, du décor et, d'une façon générale, des arts du dessin. Ils distinguent l'opéra de l'oratorio ou de la symphonie à programme. Ils trouvent leur lien d'unité avec les arts du rythme dans ce fait même que c'est la personne réelle de l'artiste qui est le principal moyen d'imitation. La parole, le chant et la mimique ont un support commun qui est cette personne : la décoration (si on enveloppe dans ce mot tout ce qui est extérieur) en est le complément, le rayonnement au dehors ; c'est le cadre nécessaire où elle se meut.

D'ailleurs, à ne tenir compte que de l'observation, ce serait une grande erreur de croire que la partie pittoresque et matérielle de l'opéra est négligeable. Nous demandons à un drame tout autre chose qu'une valeur didactique ou un intérêt purement moral s'adressant à l'intelligence, ou à l'oreille, ou au sens musical pur : le plaisir des yeux est impliqué dans la définition même du genre. On dit parfois : « Les dialogues de Platon ou les fables de La Fontaine ont un caractère dramatique » ; ou bien encore : « Les derniers quatuors de Beethoven sont dramatiques. » Ce n'est là qu'une ombre de vérité. Pour les primitifs et aussi pour les modernes, le théâtre, c'est le travestissement, c'est la figuration d'une vie autre que la vie quotidienne, ce sont les tréteaux. Ces idées se trouvent parfois connexes avec les questions d'esthétique les plus délicates. Ainsi, des musiciens de grand talent ont voulu, il y a quelques années, introduire dans l'opéra sérieux des scènes empruntées à la vie contemporaine ; ces tentatives n'ont pu réussir

qu'exceptionnellement : or, une des raisons de la résistance du public, c'est que de tels sujets faisaient paraître sur la scène des personnages en veston ou en redingote, ou en blouse de travail, comme nous en rencontrons à chaque instant dans la rue. L'opéra est une imitation, c'est entendu ; mais il n'imite pas n'importe quoi. Il accumule des moyens d'expression si brillants et il s'entoure d'un tel luxe, qu'il nous fait toujours attendre quelque chose de supérieur à ce que nous avons l'habitude de voir autour de nous. Sans doute, un cocher de fiacre, un garçon boulanger, un employé de commerce, ont un caractère et des passions, tout comme des personnages à casque et à pourpoint, et la musique, ignorant les distinctions de classe, est l'art universel ; mais l'erreur serait de croire que dans l'opéra il n'y a que la musique qui doive être prise en considération, alors qu'en réalité on est obligé de tenir compte de toutes les conditions du spectacle.

I

Le costume, dans le drame lyrique, exige de la convenance, de l'imagination, du goût, parfois un savoir extrêmement précis ; il est œuvre d'art et souvent œuvre de science. Il peut être réaliste, inventé ou symbolique.

Dans le premier cas, il est soumis aux lois générales de la vérité historique : il est déterminé par la nationalité du personnage, par l'époque où il vivait, par son âge, par sa fonction, son rang social, enfin par ses habitudes personnelles et son goût individuel. L'observation de toutes ces convenances ne peut être assurée que grâce à l'intervention de l'archéologie s'appuyant sur l'étude des monuments figurés, comme lorsqu'il s'agit de représenter des Romains, des Grecs ou des Égyptiens : c'est elle qui détermine la coupe et la couleur de l'habillement, et la coiffure. Pendant près de deux siècles, les modernes ont fait bon marché de ce devoir d'exactitude, et, sous l'influence tyrannique d'une cour, ont réglé uniformément les costumes de tous les personnages nobles d'après les usages de la société aristocratique. Ainsi une actrice, même quand elle jouait un rôle de nymphe, avait une immense robe à paniers. Noverre se plaint avec raison qu'en 1786, dans le ballet de Salieri intitulé les *Horaces*, les défenseurs de Rome étaient couverts d'or et d'argent et portaient une perruque poudrée à trois rangs.

Dans d'autres cas, le costume est de fantaisie pure, soit lorsqu'il s'agit d'un personnage inventé de toutes pièces (lequel cas est assez rare), soit lorsqu'il s'agit d'un personnage n'ayant qu'une existence fabuleuse, comme les dieux du paganisme, *Armide*, la Reine de la nuit dans la *Flûte enchantée*, le Méphisto de *Faust*, etc... Le costume n'est plus alors une reconstitution, mais une véritable création, où il faut tenir compte, à défaut d'usages traditionnels, d'associations d'idées inévitables, et aussi des exigences de la scène lyrique. Il est certain que l'opéra demande des costumes plus brillants et plus somptueux que le drame déclamé, parce qu'il est plus éloigné de la vie commune, parce qu'il fait une place beaucoup plus grande au merveilleux, enfin parce qu'il est une œuvre d'agrément et de luxe. Quoi qu'il en soit, il est impossible de négliger le rapport nécessaire qu'il y a entre l'aspect de la personne extérieure et la personne morale. Un costume bien composé est la synthèse visible d'un caractère : syn-

thèse qui a les mêmes avantages que la mimique, car elle a une éloquence soudaine, très claire et universellement intelligible.

Il y a, en troisième lieu, un genre de costume dont on a beaucoup abusé autrefois, surtout dans le ballet, et que l'on peut considérer aujourd'hui comme abandonné : c'est le costume allégorique. Jadis on aimait à composer des ballets sur des idées abstraites auxquelles on donnait un semblant de vie par des moyens enfantins et parfois ridicules. J'en ai déjà cité quelques exemples en parlant de la danse. Je citerai encore, comme type de ce genre aboli, mais qui fut longtemps en faveur, le ballet représenté au Louvre en 1617 (29 janvier), sous le titre *la Délivrance de Renaud*, et où le roi joua un rôle en personne, ce qui devait avoir les conséquences les plus importantes pour l'histoire de l'opéra. Il y avait là un esprit de l'air qui portait un costume ajusté avec une grande queue d'oiseau, des ailes et un haut bonnet avec une plume ; un génie de la chasse, qui était coiffé d'une hure, avec un cor à la main ; un démon du jeu qui avait des cartes peintes sur tout le corps, un damier sur la tête avec quatre cornets et une boule posée sur le dessus ; un démon de la vanité qui avait une auréole de plumes de paon. Quant au roi, qui représentait le génie du feu, il avait un costume dont nous pouvons juger d'après le livret et les dessins qui furent publiés chez Ballard :

Il était couvert de flammes, « afin de montrer qu'il avait des feux pour la reine, de la bonté pour ses sujets, de la puissance contre ses ennemis ; puis encore, parce que le feu purge les corps impurs, comme le roi purgeait ses sujets des mauvaises pensées ; parce que le feu est près de Dieu et qu'il est le roi des éléments. » Le costume se composait d'un maillot collant avec petite jupe, garnie partout de langues de flamme dont la pointe était dirigée en haut ; le visage lui-même était couvert d'un masque de même sorte, et la tête était surmontée d'une coiffure flamboyante ; ce fut ce costume que, sous Louis XIV, on appela un « ardent ».

II

J'arrive aux décors proprement dits ; la manière de les concevoir est toujours liée à celle des costumes, dont ils sont, pour ainsi dire, une extension.

Il est difficile d'en parler sans dire quelques mots de l'organisation matérielle de la scène. La scène est connexe aux décors (quoique ce soit pour des raisons d'un autre ordre), comme les décors le sont aux personnages. Là-dessus, il y aurait beaucoup de détails à donner.

Mais comme cette analyse, si je la poussais un peu loin, pourrait s'appliquer au théâtre littéraire aussi bien qu'au théâtre musical, et m'entraînerait par conséquent hors du plan que j'ai à suivre, je me bornerai à ce qui est indispensable pour caractériser, d'une façon générale, le rôle de la peinture associée aux arts du rythme.

La scène d'un théâtre est un plancher mobile, incliné de 3 ou 4 centimètres par mètre, s'ouvrant à volonté ; il est en relation avec les dessous (ceux de l'Opéra de Paris n'ont pas moins de cinq étages), avec les cintres d'où descendent et où s'absorbent certaines parties de la décoration, et enfin avec les côtés invisibles aux spectateurs, sur lesquels sont plantés les décors. Ce jeu compliqué se produit grâce à la combinaison suivante. Le plancher est divisé en plusieurs « plans ».

Le plan se divise en rues, en trappillons et en costières. La rue est une large ouverture destinée au passage éventuel des objets volumineux qui viennent d'en dessous ; le trappillon laisse passer certains décors appelés *fermes*, placés sur la scène elle-même, entre la toile de fond et le rideau. Les costières sont des rainures servant au mouvement des châssis ou décors proprement dits. Ces châssis, profilés à leur extrémité, s'étaient sur des supports rigides qui glissent sur le plancher. Ils peuvent avancer et reculer ; ils coulent, pour ainsi dire. De là le mot « coulisse » qui, après avoir désigné un simple mécanisme, a indiqué l'espace compris entre deux châssis soumis à ce mécanisme, et enfin, par une plus grande extension, toutes les parties du théâtre qu'ils dérobent aux regards du public.

Ainsi donc, l'art du décorateur s'exerce habituellement sur trois parties principales : les châssis placés sur les côtés, venant des profondeurs latérales et y retournant pour disparaître ; la toile de fond, qui vient du cintre et qui s'y absorbe à l'occasion ; le décor appelé *ferme*, intermédiaire entre le fond et la rampe, et qui, venant souvent des dessous, y fait retour, dans les changements de scène.

Au moment où le drame lyrique est représenté, on peut considérer la scène, grâce à ces dispositions, comme permettant de composer un tableau qui serait fixé pour une durée variable.

Cette idée est certainement celle qui inspire les directeurs de théâtre les plus habiles : ils règlent tous les effets de détail, le groupement des acteurs et des figurants, les attitudes, l'harmonie des étoffes et des décors, l'éclairage, l'intensité et la qualité de la lumière de façon à produire un effet d'ensemble par une véritable « composition », analogue à celles d'un Watteau ou d'un Decamp, d'un Henner ou d'un Bastien-Lepage. Si nous prenons ainsi les choses, nous constatons les faits suivants : 1° La peinture joue un rôle manifeste dans l'effet poursuivi, mais en transformant ses procédés ; 2° elle participe au drame lyrique dans des conditions qui, au point de vue de l'art du peintre, théoriquement et en général, sont irrégulières et choquantes ; 3° néanmoins, ces anomalies sont parfaitement supportées, et apparaissent comme une convention nécessaire qu'on ne songe même pas à discuter ; 4° s'il en est ainsi, c'est que la peinture de théâtre, tout en imitant certains objets, se trouve systématiquement subordonnée à une forme d'imitation beaucoup plus importante dans le drame lyrique, à savoir l'imitation par les mouvements et les actes des personnages vivants. — Je m'explique sur ces divers points.

Comme nous sommes habitués à entendre surtout par « peinture » celle que nous voyons dans les musées ou au salon annuel, j'indiquerai brièvement en quoi cette peinture-là diffère de celle qui est employée sur la scène.

1° Tout ce qui est fait pour le théâtre a des procédés et une optique particulière. La décoration est faite sur une toile. Mais la peinture à l'huile ne peut pas convenir pour plusieurs raisons : elle coûterait beaucoup trop cher ; elle serait soumise, avec ses toiles sans souplesse, à de trop rudes épreuves : par suite des variations de température et de déplacements perpétuels, la couleur se fendille, se casse, et la toile trop sèche se déchire. Aussi, le décorateur emploie-t-il le vieux procédé de la peinture en détrempe, avec un agent fixatif, la colle de peau, à l'aide duquel il obtient la qualité essentielle, à savoir l'adhérence, car la peinture en détrempe peut résister à un lavage. Il en résulte une technique spéciale. Les tons de la détrempe ont en effet cette particularité qui déroute les non ini-

tiés : ils sont très vigoureux à l'état humide ; ils s'affaissent en séchant. L'artiste doit donc juger l'effet obtenu non d'après ce qu'il est au moment du travail, mais d'après ce qu'il sera bientôt, ce qui exige une grande expérience de l'œil. 2° La perspective est différente aussi. L'expérience a démontré que pour bien voir un tableau, comme ceux qui sont exposés dans nos musées, il faut se trouver juste au milieu, et à une distance comprise entre deux ou trois fois la largeur du cadre. Comme un tableau, un décor n'a, lui aussi, qu'un point de vue mathématiquement exact, mais, à ce compte, il n'y aurait dans une salle de théâtre qu'un seul spectateur convenablement placé. Comme le drame lyrique doit être le plaisir de tous, on emploie des moyens ingénieux dans le détail desquels je n'ai pas à entrer (le principal consiste à planter certains décors obliquement). Quant aux procédés d'exécution, ils ne se ressemblent guère. Le peintre, assis devant son chevalet, tient en main des outils délicats et fait œuvre d'observation très attentive. Le décorateur, à côté de lui, est une sorte de géant. Il lui faut non pas un atelier, mais un immense hangar. Il ne peint pas assis, mais en marchant, après avoir développé sur le sol la toile qu'il doit couvrir. Il n'étale pas sa couleur avec un pinceau léger, mais d'abord avec un balai. Dans les mémoires et les règlements de comptes, l'estimation de ses œuvres se fait au mètre carré.

Voici des différences d'un autre ordre, et plus générales.

Au théâtre, les œuvres du décorateur se distinguent de la peinture proprement dite par quatre caractères qui ne peuvent être aux yeux d'un peintre que de graves violations de principe. D'abord, le décorateur a pour idéal le « trompe-l'œil », que le peintre considère comme indigne de lui, comme antiartistique, et qu'il abandonne à des procédés d'ordre subalterne ; ainsi, le décorateur ne peut pas employer ce coloris très conventionnel que certains grands maîtres ont aimé et qui est comme une transposition de la réalité, fondée sur une vue toute subjective des choses, sur un sentiment personnel et libre de l'harmonie, et non sur la nature. Une fois son modèle choisi, il en est prisonnier ; son triomphe, c'est d'en donner, non pas une interprétation, mais l'*illusion*. Jamais un peintre n'accepterait une pareille esthétique. Au lieu de colorier une surface unique à deux dimensions, le décorateur reproduit les effets de perspective (sauf sur la toile de fond) en observant les distances réelles dans le sens de la profondeur, c'est-à-dire en disposant ses décors sur des plans différents, l'un derrière l'autre, ce qui est indispensable pour ménager aux acteurs les entrées et les sorties de côté, mais ne peut être considéré par un peintre que comme un procédé enfantin et même grossier. Ce qui doit paraître plus grossier encore, c'est que dans les prétendus « tableaux » du théâtre, il n'y a pas seulement des images peintes, mais des objets réels transportés tels quels, de la vie ordinaire dans la composition. En soi, c'est une hérésie. Que penserions-nous d'un paysage où une montagne ne serait pas représentée à l'aide du pinceau tout seul, mais par un relief matériel ? où certains accessoires seraient achetés chez le tapissier et le marchand de meubles, où un banc pour s'asseoir serait un *vrai* banc ? où la margelle d'un puits serait un cartonnage circulaire, placé sur un autre plan que tout le reste ?... Cette combinaison bâtarde de l'image peinte sur une surface et de l'objet réel placé à côté est cependant d'usage courant au théâtre. Enfin, si tableau il y a, le décorateur est obligé de laisser au milieu de ce tableau un espace libre pour les personnages du drame. Par exemple, si le lieu de la scène est un jardin, un parc, un paysage quelconque, on est obligé, contre toute vrai-

semblance, de laisser un espace vide et non colorié pour les chanteurs et les danseurs. Le célèbre décorateur Chéret était fort contrarié de cette situation. Il trouvait que le plancher de la scène déshonorait ses paysages. Par deux fois (dans la *Jeunesse* d'E. Augier et dans l'*Arlésienne*), il voulut supprimer le mal en peignant le sol. Il fit établir des planchers partiels, superposés et divisés irrégulièrement pour représenter un pays accidenté; sur ces planchers, des bosses étaient ménagées au moyen d'étoupes comprimées sous des toiles clouées; tout l'ensemble était peint en tapis de verdure, avec des taches de lumière et d'ombre. Dans les deux derniers actes de la *Valkyrie*, on a procédé de façon analogue. L'effet visuel est beaucoup plus heureux; mais les inconvénients sont graves : dans un espace de ce genre les chanteurs circulent difficilement, non sans être exposés à des accidents ridicules, et la danse devient tout à fait impossible. Le décorateur est donc obligé, presque toujours, de réserver une place intacte à l'évolution du drame, et cette obligation produit un résultat qui, évidemment, n'est pas artistique. Je ne dis pas tout cela pour déprécier l'art de la décoration, qui est un art magnifique, mais pour bien mettre en lumière le fait suivant : les anomalies que je viens de signaler, nous les acceptons parfaitement; nous ne songeons meme pas à les critiquer, et il faut un certain effort d'analyse pour les apercevoir, alors que partout ailleurs elles nous paraîtraient fort choquantes. La raison en est que, instinctivement, nous demandons avant tout au drame lyrique d'être une action, une imitation à l'aide de personnages vivants, et que tout le reste, par convention tacite, est subordonné à cette idée. Il faut que cette idée soit bien puissante, puisqu'elle nous fait admettre, et parfois admirer, des conventions décoratives qui, au point de vue peinture, sont presque monstrueuses. La définition du drame lyrique, telle que je l'ai donnée d'après Aristote, se trouve donc confirmée par la subordination que la mimique impose aux autres arts et qui s'établit, pour ainsi dire, d'elle-même. En fait, instinctivement, nous ne voyons jamais dans un décor qu'un cadre où *quelque chose va se passer*.

III

Quand on veut définir l'opéra, il est impossible de ne pas tenir compte des machines et des *trucs*. Le drame déclamé en fait un très sobre usage, exceptionnellement ; le drame chanté les emploie constamment parce qu'il aime le merveilleux et qu'il a besoin de certains artifices pour le représenter. A aucune période de son histoire il ne s'en est passé.

Le mot « truc » sonne mal à l'oreille. Il implique l'idée d'un procédé assez bas, et celle d'une vague supercherie. Mais il faut bien reconnaître qu'il joue un rôle incontestable dans tous les arts de l'expression et de l'imitation. Il existe dans la versification, dans l'éloquence, dans le chant, dans la mimique, dans la danse, dans la composition instrumentale... Les arts plastiques eux-mêmes ne le dédaignent pas, soit pour produire certaines impressions de coloris ou de relief, soit, lorsqu'ils sont soumis aux lois de la pesanteur, comme la sculpture et l'architecture, pour dissimuler cette sujétion et faire croire à leur légèreté. Tout au plus pourrait-on distinguer ce que j'appellerai le *truc loyal*, pratiqué ouvertement, sans intention de tromperie (par exemple celui du sculpteur qui, représentant un cheval cabré sur les pattes de derrière avec un guerrier sur le

dos, lui met une colonne sous le ventre et dissimule ce que cette colonne aurait de trop rigide, par des accessoires); et le *truc occulte,* ne laissant pas apparaître son secret, afin de nous imposer une véritable illusion. C'est dans cette seconde catégorie qu'il faudrait classer les « machines » du théâtre. Elles ne sont pas intéressantes uniquement parce que l'histoire nous en imposera l'examen. Elles représentent quelque chose de très sérieux : c'est la mécanique, la physique, la chimie même, en un mot la science apportant une contribution aux beaux-arts : sans doute une science toute pratique et pour amuser de grands enfants, mais qui opère avec des appareils de précision, et certainement au-dessus du simple métier. Depuis l'éclair au magnésium jusqu'à des figurations compliquées comme la chevauchée des Valkyries, les machines du théâtre lyrique sont œuvre d' « ingénieur ». Elles ont fort à faire pour construire, et parfois aussi pour démolir convenablement, comme au dernier acte de *la Muette de Portici*, la scène finale du *Prophète*, le tableau qui termine l'*Herculanum* de F. David et qui doit représenter la ruine de la ville sous l'éruption du Vésuve, le décor final de *la Coupe du Roi de Thulé* (de Diaz, 1873), ou la scène de *Samson et Dalila* ou doit s'écrouler le temple de Dagon. Le public, qui ne voit que des façades et des apparences, ne se doute pas que derrière elles il y a des appareils très compliqués qui règlent l'ordre et surtout le désordre.

IV

J'ai à parler enfin d'un art que l'on a souvent comparé à la musique, mais qui en diffère profondément, puisqu'il est soumis aux lois de la pesanteur et à celles de la symétrie dans l'espace : c'est l'architecture. La symphonie, pour être exécutée convenablement et produire tous ses effets, n'a pas besoin d'un temple ; elle ne perd rien, quand elle est belle, à être jouée dans un cadre très pauvre ; elle ne gagne rien, peut-être même se trouve-t-elle amoindrie à paraître dans un cadre trop luxueux. On peut la suivre les yeux fermés ; on doit la suivre sans que les yeux soient trop occupés ailleurs. Il n'en est pas de même pour le drame lyrique : il lui faut un lieu approprié, pour des raisons tirées à la fois de son organisation esthétique (déploiement de spectacle, danses, imitation de faits merveilleux, musique instrumentale) et du public auquel il s'adresse (société démocratique ou société divisée en classes distinctes, avec les magistrats de la cité ou un chef d'État).

Il est important de constater que le drame lyrique, déjà si compliqué, prend à son service, parmi plusieurs autres arts, un art qui est, par lui-même, une synthèse extrêmement complexe, car il réunit la recherche de l'utile à celle du beau, et enveloppe un assez grand nombre de sciences, d'industries, de métiers. C'est même pour cette raison que l'architecture a une si haute valeur représentative et significative dans l'histoire de la civilisation.

Elle se distingue pourtant de tous les arts du théâtre par deux caractères. D'abord elle échappe à la définition que j'ai posée en commençant : elle n'est nullement un art d'imitation. Un monument n'est la copie ou l'interprétation d'aucune réalité. Il est lui-même une réalité, une chose, fixe et durable, et non une image, composée avec des procédés d'illusions. En second lieu, l'architecte pratique un art dont la liberté n'est pas complète, tant s'en faut ! Il est esclave

de déterminations précises. L'espace sur lequel il opère est toujours nettement limité, les matériaux dont il se sert sont choisis d'après des circonstances diverses, locales et budgétaires. Enfin, il ne peut se consacrer exclusivement à la réalisation d'une certaine idée désintéressée : son œuvre doit toujours être exactement et commodément appropriée à un ou plusieurs services.

Autrefois, l'architecte devait donner des places à tout le peuple de la cité, et faciliter la liturgie qui était inhérente au drame ; aujourd'hui, il a un programme moins étendu, mais dont la compréhension est beaucoup plus grande : il doit organiser l'entrée et la sortie des spectateurs, qui ne se règlent pas d'après les mêmes principes, l'une ayant un certain apparat, l'autre étant surtout une évacuation rapide en cas d'incendie. Il doit se préoccuper de loger les diverses catégories d'artistes en même temps que de placer les différentes catégories du public : aux chanteurs et aux danseurs il doit donner un local pour s'habiller, un autre pour attendre le moment de paraître sur la scène ; aux spectateurs, un foyer pour passer les entr'actes. Les services qu'il doit assurer sont très nombreux ; avec les dessous de la scène, les cintres, les magasins, il y a la ventilation, le gaz, l'électricité, les eaux, les machines. Un quatrième monde s'ajoute au public, aux artistes et aux artisans qui font des coulisses un véritable atelier : c'est l'administration même du théâtre.

Ces appropriations diverses du monument à des services aussi nombreux passent avant tout le reste. Personne n'aura l'idée de demander à quoi servent un beau poème, une mélodie, une symphonie ; au contraire, ce qu'on exige d'abord d'un architecte, c'est qu'il soit utile et pratique : un monument qui serait inutilisable ne pourrait être qu'une erreur, une chose mauvaise et condamnée sans appel. Pour ne pas sortir du domaine des idées générales, j'indiquerai une observation qui permet de bien saisir l'importance de ce principe. Dans un édifice neuf ou récent, un mur qui se fend ou qui s'effondre nous choque au plus haut point et nous prive de tout plaisir esthétique, non parce qu'il produit de la laideur, mais parce qu'un tel accident contrarie une idée utilitaire ; dans un édifice très ancien, le même accident ne nous choquera pas, et sera même un élément de beauté, parce que l'édifice ne servant plus à rien, aucune idée intéressée ne se trouve contrariée par son mauvais état. J'ajoute ceci — qui paraît antiartistique de plus en plus — c'est que la valeur commerciale des choses joue un grand rôle dans l'estimation d'une œuvre architecturale. Un autographe de Bach ne serait nullement plus précieux s'il se trouvait sur un papier rare et non sur un papier quelconque ; lorsqu'un flûtiste joue, peu nous importe que sa flûte soit en bois ou en argent ; et si certains exécutants, au lieu de souffler dans des trompettes de cuivre, soufflaient dans des trompettes d'or, on ne les admirerait pas davantage pour cela. Il est certain, au contraire, que la valeur d'un édifice tient non seulement à la beauté des lignes, mais en grande partie à la valeur marchande des matériaux dont il est fait : pierres et marbres rares, bronzes, etc.

Parmi les fonctions utiles de l'architecture, une des plus importantes consiste certainement à construire des salles dont l'acoustique soit bonne. Malheureusement, il est très difficile d'y arriver, faute de principes certains et bien démontrés dans lesquels on puisse avoir pleine confiance. Quand une salle est défectueuse, c'est-à-dire quand, de certaines places, on entend les mêmes sons deux fois par suite de l'écho qui se produit en certains points, on est bien parvenu à découvrir les parties de cette salle qui sont mauvaises et à trouver un

remède (ainsi, il y a quelques années. M. Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, a établi que, dans la salle du Trocadéro, les régions génératrices d'échos étaient une zone assez étroite du plafond, du côté de l estrade, et les conques sphériques surplombant la scène, au-dessus du grand orgue, à sa droite et à sa gauche ; et il a pu indiquer les moyens de remédier au mal) (1) ; mais l'architecte qui construit se trouve — d'après ce que disent les spécialistes — un peu livré au hasard. Charles Garnier a traité cette question d'une façon très humoristique, et peut-être un peu légère, dans son *Nouvel Opéra de Paris,* où il raconte l'histoire de son chef-d'œuvre. il déclare que, pendant de longs mois, il a consciencieusement cherché à se renseigner, mais il reste très sceptique sur la valeur des résultats, et s'amuse à constater les contradictions comiques des spécialistes qu'il a consultés : « J'ai lu, dit-il, les ouvrages écrits dans les langues que je savais ; je me suis fait traduire ceux publiés dans les langues que je ne connaissais pas ; j'ai causé avec celui-ci, discuté avec celui-là et je suis arrivé, après toutes ces études, à découvrir ceci : c'est qu'une salle, pour être sonore et avoir un timbre agréable, devait être longue ou large, être haute ou basse, être en bois ou en pierre, ronde ou carrée, avoir des parois rigides ou capitonnées, passer sur un cours d'eau ou être bâtie en plein sol, avoir des saillies ou être complètement nue, être chaude ou glaciale, vide ou remplie de monde, sombre ou éclairée ; j'ai appris que quelques-uns voulaient qu'on la fît toute en cristal, que d'autres encore prétendaient que la neige était le meilleur conducteur des sons et qu'il fallait garnir les parois de neige factice (?) et que d'autres enfin, revenant au principe de Vitruve, demandaient que l'on plaçât quelques casseroles au-dessous des banquettes ! »

Après l'acoustique, l'éclairage de la salle du théâtre ne laisse pas d'être important. Peut-être l'est-il au même degré, puisqu'on vient pour voir autant que pour entendre. En tout cas, c'est un article essentiel du programme de l'architecte.

Sous l'ancien régime, on éclairait les salles de spectacle avec des torches de cire blanche ; on les allumait au dernier moment, si bien que le public restait assez longtemps plongé dans la pénombre On se servait aussi de l'huile, dont la mauvaise odeur était combattue par un parfum agréable. L'huile se brûlait ordinairement dans des lampes à deux becs en forme de petit navire et munies de deux mèches; elle donnait une lumière rougeâtre et fumeuse. La cire (remplacée par le suif dans les théâtres autres que ceux des cours) donnait une lumière blanche ; les bougies brûlaient suspendues et disposées sur des espèces de cadres triangulaires servant de lustres et munis chacun de trois luminaires. Pour combattre l'incendie, toujours très redouté, on avait de grosses éponges fixées au bout de longs bâtons, et d'énormes seringues, avec de l'eau en réserve. Ce système primitif fut assez longtemps en usage. La question de l'éclairage ne commença à être sérieusement étudiée que par Lavoisier, en 1785, date à laquelle on n'avait pas encore songé à utiliser les quinquets à réflecteur. Dans la suite, on employa le gaz ; enfin l'électricité.

Il y a un dernier mode d'éclairage qui certainement est le plus ancien de tous : c'est celui qu'on demande à la lumière du soleil. Les anciens n'en connaissaient pas d'autre pour leur théâtre. En France, on suivit cet exemple pendant

(1) V. *Revue musicale,* années 1903, p. 117 et suiv. ; 1904, p. 136 et suiv. ; et 1905, p. 570 et suiv.

longtemps (jusqu'en 1581, date du *Ballet de la Reine*, sous Henri III) ; et encore aujourd'hui, certaines personnes déclarent que c'est le meilleur de tous. Il y a quelques années, lorsqu'on eut l'idée d'utiliser les arènes de Béziers pour de grandes représentations lyriques, le directeur de l'entreprise, M. Castelbon de Beauxhostes, voulait donner des spectacles pendant la nuit, avec lumière électrique. C'est M. Camille Saint-Saëns qui s'y opposa et qui fit adopter la lumière naturelle, pendant le jour, en affirmant que rien ne saurait la remplacer. Ce point de vue est sans doute excellent, mais il ne faut pas oublier que l'éclairage d'un théâtre a pour objet d'y produire non seulement la lumière intense, mais ses dégradations, à l'approche du soir ou de l'aurore (début de l'*Ion* d'Euripide), le demi-jour, le clair-obscur, et même, en certains cas, l'obscurité complète, générale (comme au début du *Rhésus* d'Euripide) ou partielle. Avec la lumière naturelle, toutes ces nuances deviennent impraticables, comme aussi le système récent, discutable d'ailleurs, d'après lequel il convient d'éclairer seulement la scène, en laissant dans la nuit la partie de la salle où sont les spectateurs. Enfin, ce qui est impossible avec l'éclat du soleil, facile avec d'autres procédés, et ce qui fait que l'éclairage est un élément d'expression et d'imitation, c'est l'art de modifier le ton et la couleur de la lumière, en même temps que son intensité. Aujourd'hui, en changeant les verres qui sont devant un foyer de lumière électrique, on donne à la scène et à tout ce qui s'y trouve la teinte générale que l'on veut ; par là, l'éclairage, vrai ou de fantaisie, est un puissant moyen d'illusion ou d'agrément : c'est un auxiliaire précieux de la mise en scène, car il permet au décorateur d'employer parfois ce coloris tout conventionnel qui est le privilège du peintre proprement dit.

*
* *

Telles sont les observations que j'avais à présenter sur les arts autres que ceux du rythme.

Je me résume dans la définition suivante : Le drame lyrique est une œuvre d'imitation qui, avec le spectacle et le jeu de la vie elle-même, emploie la parole, le chant, la musique instrumentale, la mimique, la danse, la décoration sous diverses formes, et un certain nombre d'autres moyens qui sont sur la limite un peu indécise de l'art et de l'industrie ou de la science.

En somme, c'est la synthèse des arts du rythme et des arts de l'espace, avec un art intermédiaire : la danse. Par le livret, le drame parle à la raison commune et il peut aller jusqu'à intéresser la conscience morale ; par le chant et par l'orchestre, il charme l'oreille, il déchaîne toutes les puissances de la sensibilité, de l'émotion, de l'imagination, et il enrichit notre intelligence d'un mode de pensée autre que celui du littérateur ; par la mimique, il donne l'attrait de la vérité aux conceptions de la fantaisie la plus libre ; par la danse, il crée en nous l'eurythmie dont il nous offre le spectacle ; par le costume, la décoration, le jeu des machines, il éblouit ou amuse nos yeux, en même temps qu'il achève de remplir son objet, qui est de faire de la beauté avec des éléments empruntés à la vie réelle.

Un ouvrage aussi grandiose qu'un opéra, je dirai même aussi *gros*, n'est possible qu'à une condition : c'est que tous les éléments dont il se compose ne soient pas simplement juxtaposés, mais se pénètrent intimement et forment un tout

presque indissoluble, un « bloc » où tout se tient. Il le faut, non seulement parce que l'unité est la loi de toute œuvre d'art, mais aussi parce que sans elle la perception de choses multiples et non cohérentes devient une fatigue extrême. Ainsi, un discours de vingt minutes est pénible à entendre et paraît long, s'il est mal composé ; un discours de deux heures peut s'écouter avec plaisir et même paraître court, si l'idée générale qui le domine et qui en pénètre toutes les parties est suivie sans équivoque. Malheureusement cette règle n'est pas toujours observée dans l'opéra. Le compositeur, à supposer qu'il s'entende parfaitement avec le librettiste, a d'abord une certaine difficulté à mettre de l'unité dans son propre travail : il cède trop souvent à la tentation de cultiver le hors-d'œuvre, le morceau à effet. Auber, Rossini, Meyerbeer lui-même ont montré plus d'une fois ce défaut : de plus, il est obligé de faire appel à des concours très nombreux, depuis le costumier et l'électricien jusqu'au maître de ballet et aux instrumentistes de l'orchestre ; et il n'est pas besoin de faire de la musique, pour savoir combien il est difficile qu'en passant par des volontés et des aptitudes différentes une pensée ne s'altère pas.

Il y a eu cependant des compositeurs qui ont eu assez d'énergie et de génie pour satisfaire à cette règle supérieure. R. Wagner est du nombre. En ce cas, l'opéra est vraiment une chose admirable. Il y a des fils invisibles qui réunissent le machiniste, caché dans les dessous ou dans le cintre, à la voix du chanteur, aux pas de la danseuse, à chaque instrumentiste ; ces fils viennent se réunir à la pointe du bâton que le chef d'orchestre tient dans sa main, et de là ils vont jusqu'à l'oreille, aux yeux et au cœur de tous les spectateurs. L'opéra est alors une belle œuvre d'harmonie. L'unité n'est pas seulement sur la scène : elle est aussi dans la salle. Le public se compose de gens qui n'ont ni le même rang social, ni les mêmes habitudes, ni les mêmes soucis quotidiens, et qui diffèrent beaucoup aussi par le degré de culture intellectuelle. Tous cependant semblent ne former, à de certains moments, qu'un seul être vivant qui vibre sous une impression unique.

Dans cette théorie, j'ai été obligé de faire une place à part à l'architecture, qui n'est pas un art d'imitation, mais qui s'unit à tout l'ensemble du drame par le lien le plus fort : celui de la nécessité. Mais, une fois qu'elle a rempli sa fonction utilitaire, elle a mille moyens de faire de la beauté désintéressée, comme elle nous en offre un exemple dans l'Opéra de Paris.

Elle réunit l'idéal et le réel, le superflu esthétique avec l'indispensable ; et, par là, elle se pénètre de l'esprit même du drame lyrique dont elle peut nous donner, par l'ingénieuse composition du monument, un magnifique symbole. Quand elle a bien assuré la commodité de tous les « services », elle peut donner *un style* aux formes dont elle a réglé la disposition, mettre en œuvre les matériaux les plus rares et les plus brillants, jeter le marbre et l'or à profusion dans l'édifice, user d'une étincelante ornementation polychrome, faire appel au ciseau d'un Carpeaux, au pinceau d'un Baudry, et placer sur tout cela, comme un rappel supérieur et visible de l'unité nécessaire, l'élégante et noble image d'Apollon dressant sa lyre dans le ciel.

(*A suivre.*) Jules COMBARIEU.

Nouveaux documents d'histoire musicale aux archives de l'Opéra.

Voici un complément à la leçon qui vient d'être reproduite sur l'association de la musique avec les arts du dessin et avec la science.

Il est intéressant de revenir, en reproduisant les discours ci-dessous sur la très originale cérémonie qui eut lieu récemment à l'Opéra, grâce à la générosité de M. Alfred Clark, directeur de la Cie française du Gramophone. Jusqu'ici, on ne conservait dans un musée consacré aux musiciens et aux artistes du chant que des choses muettes, sans vie, ou *à côté* : un bâton de chef d'orchestre, un accessoire de costume, des portraits et des autographes, etc.. Désormais c'est *la voix elle-même des chanteurs et des cantatrices célèbres* qu'on est assuré de conserver. On voit combien se réjouiront plus tard ceux qui étudieront l'histoire de notre temps !

Voici le discours prononcé par M. Malherbe au moment de cette précieuse acquisition :

C'est une cérémonie d'un caractère étrange qui nous rassemble aujourd'hui dans les profondeurs de l'Opéra. Vous en pouvez constater, d'un premier coup d'œil, l'originalité ; j'espère, au prix de quelques explications, vous en démontrer l'utilité.

Sous ces voûtes habituellement obscures et silencieuses, dans ces vastes souterrains qui forment les assises d'un palais, et que l'on pourrait prendre pour les hypogées d'un temple antique, nous avons l'air de procéder, en attendant les formules cabalistiques, à quelques funérailles mystérieuses, ou bien de préparer, loin des regards indiscrets, la trame d'un noir complot. Or, cette apparence se rapproche un peu de la réalité. Oui, nous allons enfouir ici, non pas un être qui a cessé de vivre, mais une chose qui, par un prodige inouï, a reçu de l'homme un des attributs de la vie, une chose qui parle, et qui parlera longtemps encore après que se tairont tous ceux qui l'ont fait parler.

Et c'est bien une conspiration à laquelle nous nous trouvons ainsi mêlés, une conspiration de la science au profit de l'art en général et de la musique en particulier.

Vous connaissez tous cette invention récente et merveilleuse qui consiste à capter, pour ainsi dire, le son, à fixer par des moyens mécaniques la voix humaine, à l'enregistrer, à en permettre, à de multiples exemplaires, la reproduction et la transmission : démenti fameux donné au vers classique : « Verba volant. » Non, les paroles ne s'envolent plus, on peut les recueillir et les garder comme les écrits. Le principe initial fut, comme il arrive souvent pour les grandes découvertes, trouvé et étudié presque à la même époque sous des cieux différents ; la France eut sa part dans cette glorieuse conquête, et le prodige s'est réalisé, prodige tel, qu'en des temps lointains où la science n'avait pas le droit de faire des miracles sans passer pour diabolique, l'inventeur aurait expié dans les flammes la hardiesse de son génie. Toutefois la critique ne manqua pas, au début, de se mêler à l'admiration. La perfection n'avait pu être atteinte du premier coup, et certains défauts, parfois pénibles pour l'auditeur, le laissaient indifférent ou même hostile. Un déplorable nasillement altérait le timbre vocal, et cette déformation relevait de la caricature : Polichinelle semblait parler pour tout le monde. On put craindre un instant que la machine parlante demeurât un objet de curiosité, propre à intéresser les savants et à divertir les enfants, mais non à rendre de réels services. Le travail a dissipé les doutes, en amenant le progrès. On a marché, et dix années de cette marche ont permis de parcourir un long chemin vers l'idéal ; sans l'atteindre encore, on l'entrevoit déjà ; peu à

peu les défauts s'atténuent et disparaissent, une à une les qualités se développent et grandissent, simplicité de mécanisme, résonance de l'appareil, forme des plaques, variété des enregistrations, tout a été, et est chaque jour, l'objet d'une étude qui porte ses fruits. On ne risque plus de compromettre la beauté d'une pièce musicale par l'insuffisance ou les défectuosités de son interprétation, et les artistes les plus renommés peuvent soumettre leur organe à l'épreuve délicate de cette matière sonore, sans craindre qu'elle les trompe et que ce « traduttore » devienne un « traditore ».

Les choses en étaient à ce point lorsque je reçus la visite d'une personne que, malgré les exigences de sa modestie, je devrai tout à l'heure vous nommer. Chez cet étranger, depuis longtemps acclimaté parmi nous, se retrouvent les qualités de la race saxonne dont le sang coule dans ses veines : hardiesse des conceptions, énergie des réalisations. Anglais et Américains, ceux-là vont droit au but et sèment pour recueillir : parler peu, mais beaucoup agir est leur règle de conduite ; leur volonté sait dompter la fortune. Voici donc, ou à peu près, ce qui me fut dit : « Croyez-vous qu'il y aurait pour nous intérêt à savoir d'une manière précise comment Molière récitait ses comédies, comment Talma déclamait les vers de Corneille ou de Racine, comment Mozart exécutait une de ses sonates, comment Sophie Arnould chantait un air de Rameau ou de Gluck ? Oui, n'est-ce pas ? Eh bien, ce que nos ascendants n'ont pu faire pour nous, nous pouvons le faire pour nos descendants. Nous pouvons enregistrer une collection de pièces instrumentales et vocales figurant au répertoire de l'Opéra, par exemple, et les transmettre de telle manière que les Français du XXI[e] siècle connaissent exactement dans quel mouvement le chef d'orchestre faisait prendre ce morceau ci, et avec quelle expression le chanteur interprétait ce morceau-là. Je vais vous remettre un appareil et des disques ; nous les enfermerons dans une boîte scellée dont la clef restera dans vos archives, et qu'on ouvrira dans cent ans ; donnez-moi la place nécessaire ; et je me charge du reste. *All right* ! »

Vous pouvez croire que j'accueillis avec empressement une telle proposition ; je la transmis aussitôt à M. le sous-secrétaire d'état aux Beaux-Arts, M. Dujardin-Beaumetz, qui, non moins enthousiasmé, me donna toute facilité pour en poursuivre l'exécution, et l'on se mit à l'œuvre. Quelle œuvre ? direz-vous. Est-il donc si malaisé de placer des disques dans une boîte, et cette boîte dans un lieu sûr ? Oui, certes, car, pratiquée avec cette simplicité primitive, l'opération courait grandement le risque d'aller à l'encontre du but. Nos successeurs, à l'époque convenue, auraient ouvert le fameux colis, et, n'y trouvant peut-être qu'une poussière informe, se seraient demandé quel genre de plaisanterie leur était faite. Tout, ici-bas, en effet, est soumis à l'action du temps et voué à la destruction, hommes et choses. Comment donc échapper à ce danger certain ? Comment protéger cette fatale échéance ?

Heureusement la science veillait, la science représentée par un chimiste distingué, M. Bardy, qui, s'attaquant au problème, a su le résoudre. Tout a été examiné dans les plus infimes détails, tout a été combiné en vue du résultat favorable. Ce qu'il s'agit de conserver le sera, n'en doutez pas, à moins d'un cataclysme imprévu ou d'une destruction volontaire.

Je ne vous dirai point toutes les précautions que la prudence a rendues nécessaires ; il nous manquerait, à moi la compétence pour en parler, à vous la patience pour m'écouter. Cependant, il vous intéressera de savoir que les dis-

ques sont disposés de manière à ne pas être en contact immédiat les uns avec les autres ; le poids résultant de la superposition aurait pu avec le temps altérer la fine gravure qui représente ce que j'appellerai le tracé sonore, et compromettre ainsi l'exécution future. De plus, entre ces plaques isolées, il fallait empêcher l'introduction de l'air. L'air est l'ami de tout ce qui respire, il est l'ennemi de tout ce qui ne vit pas, il est le grand destructeur par excellence, si subtil qu'il se glisse en les coins les plus étroits, si obstiné qu'on a beau le chasser par la porte : il trouve toujours le moyen de revenir par la fenêtre. Il fallait donc soustraire les objets à son action délétère, et l'on a construit une première boîte en cuivre, ce métal se laissant moins pénétrer que les autres ; dans cette boîte on fait le vide, et l'on dresse contre tout retour offensif la barrière d'une soudure. Le précieux objet prend place dans une seconde boîte, que l'on soumet à une opération analogue, en ayant soin que les soudures de l'une ne fassent pas vis-à-vis aux soudures de l'autre, afin d'éviter l'action directe de l'air, dans le cas où quelques atomes pousseraient l'indiscrétion jusqu'à forcer la consigne qui les éloigne. Notons aussi que les disques sont établis avec des matières résineuses, et que trop de sécheresse peut leur nuire ; alors vous devinez l'action bienfaisante que doit exercer sur eux un séjour prolongé dans les caves de l'Opéra ; la privation de lumière et d'air contribuera, certes, au bon état de leur santé. C'est donc ici qu'ils vont reposer pour un siècle. Entre deux piliers un mur a été construit, et, dans l'intervalle, des casiers métalliques ont été disposés de manière à recevoir les caisses de disques à mesure qu'elles nous parviendront. Car le généreux donateur, qui a pris à sa charge tous les frais de l'entreprise, ne se contente pas d'un premier cadeau, il en promet d'autres ; il veut que, lorsqu'un progrès aura été réalisé, le témoignage en soit apporté ici, et que ces armoires se garnissent afin d'aboutir à ces deux résultats pour nos descendants :

1° Montrer quel était l'un des aspects de la musique au XXe siècle, ce que chantaient et comment chantaient les principaux artistes de notre époque, à l'Opéra ;

2° Montrer quelle aura été la marche ascendante d'une des inventions les plus géniales de ce temps, en suivant, pour ainsi dire, pas à pas, ses progrès pendant une centaine d'années.

Un parchemin spécial donnera, bien entendu, la liste détaillée de tous les morceaux contenus dans les caisses, et toutes les indications nécessaires pour mettre en mouvement la machine et ses accessoires, puisque, au cours d'un si long espace de temps, bien des détails se verront forcément modifiés, et il importe que les ouvriers d'alors, munis des outils nouveaux, ne soient pas embarrassés pour manier ceux que l'âge aura plus ou moins démodés.

A cette liste une autre sera jointe, où se liront les noms de ceux qui, par leur initiative, par leur aide, par leurs travaux, ont contribué à la réussite de l'entreprise et en deviennent les véritables parrains. Alors on remerciera, comme j'ai l'honneur de les remercier ici :

M. Aristide Briand, ministre de l'instruction publique, et M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, qui ont bien voulu accorder à l'œuvre leur haut patronage, et qui se sont fait aujourd'hui représenter par leurs chefs de cabinet, M. Etienne Porte et M. Gabriel Faure ;

M. Adrien Bernheim, commissaire du gouvernement auprès des théâtres subventionnés, que rien ne laisse indifférent de tout ce qui touche à la musique et à l'art dramatique ;

M. P. Gailhard, directeur de l'Opéra, assisté de son sous-directeur, M. P.-V. Gheusi, et de son secrétaire général, M. Georges Boyer ; je suis personnellement heureux que cette cérémonie ait eu lieu assez à temps pour compter encore parmi les actes de sa longue et brillante direction ;

M. Bardy, qui n'a pas craint de braver l'action du temps, et dont les recherches scientifiques permettent de compter sur la victoire finale ;

M. Cassien Bernard, l'éminent architecte, qui, après avoir choisi l'emplacement convenable, a disposé la mise en œuvre et dirigé la partie matérielle de l'opération ;

MM. les membres de la presse, ici présents, qui veulent bien nous prêter le concours de leur grande et utile publicité ;

Enfin et surtout (n'aurais-je point dû le nommer déjà ?) le sympathique directeur de la Société du Gramophone à Paris, M. Clark, le promoteur de l'idée, celui qui a conçu ce noble projet et qui patiemment en a préparé la réalisation.

Grâce à lui, nos descendants éprouveront une émotion que nous ne connaissons guère, car, le plus souvent, ceux-là vivent encore dont nous entendons, reproduits par l'appareil gramophonique, les paroles ou les chants. Mais dans un siècle, tous, nous aurons disparu. Ce qui fut notre corps et notre esprit ne sera plus qu'une vague poussière, atome dispersé dans l'infini des mondes ; pourtant l'apparence de la vie que nous avons perdue se retrouvera dans ces plaques résineuses qui chanteront pour nos successeurs. O merveille ! « ils entendront parler les morts ! »

Telle est la surprise que leur réserve la cérémonie de ce jour. Ils connaîtront votre nom et votre œuvre, ils constateront qu'on a travaillé pour eux, et, pendant quelques instants, vous revivrez dans leur souvenir ; ils vous sauront gré de votre effort et vous féliciteront, car c'est faire œuvre belle et bonne que de négliger quelquefois l'intérêt trop immédiat et d'assurer, en travaillant pour l'avenir, la marche interrompue du progrès.

Ch. Malherbe,
Archiviste de l'Opéra.

***

Allocution de M. Adrien Bernheim,

Commissaire du gouvernement.

Votre idée est charmante, Monsieur : Théophile Gautier, qu'il est bon de relire parfois, écrivait, il y a exactement soixante ans, dans un de ses feuilletons du *Moniteur* : « Un jour, peut-être, lorsque la critique, perfectionnée par le progrès universel, aura à sa disposition des moyens de notation sténographiques pour fixer toutes les nuances du jeu d'un acteur, n'aura-t-on plus à regretter tout ce génie dépensé au théâtre en pure perte pour les absents et la postérité. De même qu'on a forcé la lumière à moirer d'images une plaque polie, l'on parviendra à faire recevoir et garder, par une matière plus subtile et plus sensible encore que l'iode, les ondulations de la sonorité, et à conserver ainsi l'exécution d'un air de Mario, d'une tirade de Mlle Rachel ou d'un couplet de Frédérick Lemaître. »

Vous le voyez, Monsieur, vous avez réalisé l'idée d'un poète exquis et vous avez donné à cette idée une forme pratique.

En cette admirable bibliothèque de l'Opéra que le regretté Charles Nuitter a organisée, et qui est devenue un véritable musée, vous offrez une place d'honneur à ces rouleaux de cire Et ces rouleaux, apparemment si fragiles, vont nous permettre — n'y a-t-il pas là un admirable et effroyable sujet de drame? — de garder pieusement et d'entendre — toujours! — les voix que nous croyions à jamais éteintes. On ne dira plus que les rôles s'évanouissent à mesure que leurs interprètes les jouent ou les chantent. On ne prétendra plus que l'art du comédien ou du chanteur ne laisse pas plus de traces que le papillon qui voltige dans l'air ou la barque qui se promène sur l'eau. Vous rendez ainsi, Monsieur, à l'art dramatique et musical un inappréciable service, et nous félicitons tous le directeur de l'Opéra, mon ami M. Gailhard, de vous avoir aidé à l'accomplissement de votre tâche.

Œuvres et publications récentes.

Ouverture de « Rule Britania », de Richard Wagner (concerts Sechiari). — Cette composition fut écrite en 1836, au moment où Wagner était directeur de la musique du théâtre municipal de Königsberg. Elle est assez commune, banale, très bruyante, déclamatoire. C'est de l'Auber sans verve et du Meyerbeer très jeune. Les cuivres — élément épique de l'orchestre — y tiennent un langage qui rappelle celui d'Halévy dans *la Juive*. Le tambour y roule à chaque instant des menaces terriblement puériles. La péroraison est emphatique, interminable, avec des redondances, des recommencements et des retards de conclusion inutiles; c'est comme la signature d'un notaire de campagne qui, avec son parafe, remplirait toute une page.

« Sinfonia sacra » en ut mineur de M. Widor (concerts Sechiari). — Cette œuvre, écrite en septembre dernier, porte le n° d'opus 81. Elle est entièrement construite sur le thème d'un vieux choral de style grégorien que plusieurs compositeurs, Bach entre autres, harmonisèrent déjà. La *Sinfonia sacra* est le commentaire et le développement de ce choral sur le texte : *Veni Redemptor gentium*. Bien que la *Sinfonia sacra* se joue sans interruption, M. Widor l'a divisée en quatre parties, chaque partie paraphrasant étroitement chacune des quatre propositions constituant la phrase liturgique qui a servi de texte au choral.

Le *lento* du début, c'est l'attente angoissée du Sauveur des hommes. L'orgue prélude seul, interrompu par moments par le quatuor qui expose le choral, redit ensuite avec une intensité croissante par les autres instruments de l'orchestre, — lequel ne comprend, en dehors des cordes, que le groupe des trombones, une trompette, un hautbois et une clarinette.

L'*agitato*, qui forme la seconde partie, traduit cette pensée : « Nous sommes ses enfants, entends-nous! » il est construit sur la seconde phrase du choral. La 3e phrase est un *andante cantabile molto* : « Le monde s'étonne de la naissance que Dieu lui prépare. » Le violon solo, le violoncelle solo, le hautbois et la clarinette, interviennent dans cette partie dont la mélodie calme fait contraste avec les deux discours précédents. Le finale est une fugue dont le sujet est

d'abord exposé par le quatuor. L'orgue intervient ensuite, d'abord pour évoquer la phrase du prélude du début, puis pour se mêler au mouvement général, et enfin pour soutenir l'orchestre, et essayer de lutter avec lui contre la grande voix des trombones qui clament à l'unisson la phrase du choral. De tous les thèmes, sujets, contre-sujets de la *Sinfonia sacra*, il n'en est pas un qui ne soit issu directement de l'hymne *Veni Redemptor*.

Ainsi nous est présentée la symphonie de M. Widor. C'est certainement l'œuvre très distinguée d'un compositeur qui connaît admirablement son métier. J'ai cependant une réserve à faire. On remarquera que, d'après l'analyse ci-dessus, empruntée au programme de M. Henri Brody, M. Widor paraît vouloir bien mettre en lumière l'unité de son poème. Or c'est précisément cette unité que j'ai mal saisie à l'exécution. Je ne parle pas de l'unité thématique, purement formelle et comme extérieure, mais de l'unité de sentiment, de pensée, de style, en un mot de ce qui crée l'intérêt réel. L'écriture orchestrale de M. Widor est riche, colorée, décorative, mais d'une rhétorique où il y a parfois quelques remplissages ou divertissements. Il lui manque un peu de concentration, un peu de cette *Innerlichkeit* qui est inséparable d'une symphonie « sacrée », et qui, pour Schumann, constituait toute la musique. C'est néanmoins une œuvre fort brillante et magistrale.

« Herbstabend » (Soir d'automne), par Sibelius (*ibid.*) — Ce compositeur finlandais m'inquiète toutes les fois que je lis son nom sur un programme de concert. Je juge sa musique de façon probablement inexacte : je la trouve sinistre. Sibelius cultive le genre triste. Son art est maigre, sec, froid comme la bise du Nord, nu comme un steppe, lent comme un iceberg flottant sur une mer du pôle, et tout cela constitue visiblement, dans sa pensée, la poésie. Je ne suis pas de cette école. De M. Sibelius nous avons une « valse triste » que M. Sechiari joua il y a quelques semaines, et une « valse triste » est pour moi une triste valse. Dans *Herbstabend*, il y a une page où un violon sanglote sur un ténu trémolo en sourdine, tandis que la voix de la cantatrice — l'admirable voix de Mme Minni Pracey — se promène sur les notes d'un récitatif languissant. J'ai froid en écoutant cela ; je me sens arrêté dans le mouvement de la vie. Çà et là, heureusement, et par lueurs rapides, apparaît un musicien de grand talent. — Ah ! ne nous donnons pas la peine de chercher à l'étranger des œuvres « tristes » ! Ce qu'il nous faut, c'est du soleil et de la joie. En France, nous n'avons que trop de compositeurs éminents appliqués à porter le diable en terre. — S.

Concerto en fa, pour orgue et orchestre, de Hændel (*ibid.*). — La musique de Hændel est d'une admirable grandeur décorative : musique robuste et simple, fleurie de santé, vigoureuse comme un dessin de Michel-Ange, d'un rythme puissant qui lui donne une sereine autorité ; musique « carrée des épaules » plus encore que celle de Bach (v. le chœur du *Messie*, 1741, n° 4), d'une richesse d'imagination intarissable (60 ou 63 variations sur le thème de la chaconne en *sol !*), — mais musique trop formelle assez souvent, extérieure, surchargée de broderies, d'une facilité d'improvisation qui évoque l'idée du robinet ouvert comme celle de la source, et qui a parfois la redondance, sinon la passion de l'art italien. Le concerto en *fa* est l'œuvre d'un maître qui n'a pas l'habitude de se mettre lui-même dans ses œuvres, d'y exprimer ce qu'il a de plus intime et de plus personnel en soi, mais qui laisse tranquillement s'échap-

per de ses doigts d'organiste, avec une sorte d'indifférence olympienne, les formules d'une éloquence aimable, aisée, impeccable, géniale, mais sans flamme. Peut-être cette absence de *passion personnelle* vient-elle du respect de l'artiste pour son art. L'orchestre et l'orgue dialoguent par demandes et réponses et une fugue très jolie termine la conversation. Relisez maintenant les concertos et les symphonies de Schumann, ou ceux de Beethoven — et mesurez l'abîme qui sépare l'art classique de l'art moderne ! C'est M. Widor qui tenait l'orgue. Chose remarquable : dans ses compositions, M. Widor aime la force très en dehors ; comme exécutant, il aime la délicatesse non exempte de raffinements. — E. D.

ŒUVRES DE CHOPIN. Mme RISS-ARBEAU. — Mme Riss-Arbeau a commencé le 7 janvier, a continué le 10, et poursuivra les 16, 20, 24 et 29 janvier une entreprise digne d'admiration : elle joue les œuvres, *toutes* les œuvres, dans l'ordre même de leur composition, — depuis l'opus 1 jusqu'à l'opus 65, — de Chopin. Pour ces six concerts, elle a choisi, comme il était naturel, la maison Pleyel, où le piano de l'illustre pianiste-compositeur est conservé. Mme Riss-Arbeau joue tout *par cœur*, avec une sûreté de mémoire qui tient du prodige. Elle rappelle en cela, et par d'autres qualités aussi, l'inoubliable Rubinstein. Etudes, nocturnes, rondos, valses, mazurkas, sonates, ballades, fantaisies, tout revit sous ses doigts avec une sûreté imperturbable. C'est une très grande artiste. Je lui sais un gré infini, non pas seulement de son mécanisme merveilleux, de sa puissance et de ses *doigts*, mais de son jeu simple, exempt d'affectation, de mièvrerie et de préciosité, comme il arrive trop souvent chez les meilleurs pianistes.

Cette musique de Chopin a des pages d'une poésie intense. Elle en a aussi qui ont singulièrement vieilli. Ainsi, de la sonate en *mi* mineur, le premier mouvement seul, avec sa carrure à la Hændel, reste vraiment beau ; tout le reste paraît bien pauvre aujourd'hui. Les *rondos* sont médiocres ; combien supérieurs ceux d'un Philippe-Emmanuel Bach, d'un Clementi, d'un Mozart et d'un Beethoven ! Les « variations sur *Ludovic* » (op. 12), la « fantaisie sur des airs polonais » (op. 13), d'autres pièces, sont trop 1830, ou dans la manière de Thalberg, de Prudent, de Roselin, avec je ne sais quoi de vieillot. C'est la musique en crinoline. Ailleurs, heureusement (comme dans presque tous les nocturnes, les mazurkas, les valses, les sonates en *si* bémol et en *si* mineur, les polonaises, les études...), on trouve de véritables inspirations de poète. Le service inappréciable que nous rend Mme Riss-Arbeau est de nous fournir tous les éléments d'un jugement d'ensemble. Qu'elle soit remerciée et félicitée pour cette difficile et noble entreprise ! — T.

« MUSIQUE TCHÈQUE », PAR M. HENRI HANTICH, PRÉFACE PAR JULES COMBARIEU. 1 VOL. GRAND IN-8° AVEC ALBUM DE MUSIQUE A 2 ET 4 MAINS POUR PIANO, CHEZ URBANEK (PRAGUE) ET PER LAMM (rue de Lille, Paris). Prix : 6 francs. — Cette brillante et luxueuse publication a été inspirée à M. Henri Hantich par le désir de vulgariser les chefs-d'œuvre artistiques de son pays. Nous en reparlerons à loisir : mais nous tenons dès à présent à signaler cet ouvrage où, avec une étude historique, des notices biographiques, des illustrations documentaires, des fac similés de manuscrits, les pianistes trouveront les pièces suivantes : *Les bois et les plaines de Bohème* (4 mains) et *Polka* de Smetana ; l'acte II, ouverture, du *Dimitrij* d'Antoine Dvorak ; tout le finale de l'*Hippodamie* de Zdenek

Fibich ; les *Mélodies tziganes* de Charles Bendl (avec traduction française des paroles par Mme G. Wachsmann) ; une scène de *A l'ancienne blanchisserie*, acte III, de Charles Kovarovic ; les *Petites Esquisses* de Jos. B. Fœrster ; *les Aunes* (avec traduction française des paroles par Mme M. Mohl) de Vitezslav Novak ; le *Chant de maman au chevet de son enfant souffrant* de Joseph Suk ; *Orphelin, fable avec chants et danses*, par Jaroslav Krapil pour les paroles, traduction française de Jules Chopin, musique d'Otakar Ostrcil (acte II, scène du Stryge); enfin la série des *Chants nationaux tchèques, moraves et slovaques* (S. Tomasik) harmonisés par Jean Malat, F. Pivoda, V. J. Novotny. Toute cette musique originale et charmante, prise au détail chez un éditeur, coûterait plus de 30 francs ! On fait de la réclame pour des choses médiocres; nous en faisons, et avec empressement, pour la vulgarisation d'œuvres d'art excellentes. Musiciens français, saisissez cette occasion de faire connaissance avec la très belle musique d'un pays qui est l'ami enthousiaste de la France ! — A. L.

« Les Enfants a Bethléem » de M. Gabriel Pierné. — Le 4e concert de la saison du conservatoire de Nancy a mis en lumière une œuvre, nouvelle en France, de Gabriel Pierné : *les Enfants à Bethléem*, mystère en 2 parties, paroles de Gabriel Nigond, pour soli, chœurs d'enfants et orchestre. Cette composition, exécutée sous la direction de l'auteur, a conquis les suffrages unanimes du public lorrain, tant par l'interprétation que par la valeur de la musique elle-même. La première partie surtout, où dominent les chœurs chantés par 300 enfants des deux sexes, avec autant de maestria que de justesse, a une réelle valeur musicale. Une jolie couleur instrumentale donne la sensation exacte de la vaste plaine, par une nuit d'hiver, autour du village où vient de naître l'Enfant-Dieu. Les instruments à cordes en sourdine font aux phrases mélodiques une trame douce et légère sur laquelle se détachent en clair-obscur les principaux thèmes de la partition. — La seconde partie : *l'Etable*, de beaucoup inférieure à la première, laisse néanmoins l'auditeur sous l'impression d'une homogénéité de conception non exempte de monotonie.

En résumé, œuvre intéressante, supérieurement écrite pour l'orchestre et les chœurs, et tout à fait de circonstance à cette époque de l'année. — Beaucaire.

« Elle et Lui », duo de Robert Schumann. — Dans le supplément musical, où nous offrons à nos lecteurs des pièces inédites ou rares, nous continuons à faire alterner la musique de l'opéra français au XVIIIe siècle avec des compositions de R. Schumann qui, bien que dignes d'être classées parmi les chefs-d'œuvre, sont inconnues en France, probablement parce qu'on n'avait pas encore traduit les paroles. Nous nous sommes acquitté de ce soin, certain qu'on nous en saura gré. Le duo *Elle et Lui* est une œuvre charmante, délicate, où le dessin mélodique et le concert des voix rend bien la poésie du texte littéraire. Aujourd'hui, en musique, on aime une certaine brutalité. Nous avons vraiment besoin, de temps à autre, de reprendre contact avec cet art de Schumann qui est si pur, si distingué, et qui, au lieu d'exprimer les sentiments avec un réalisme « gros » — sinon grossier — n'en donne que la fine essence, la fleur de poésie...

Aussi bien il y a toute une partie de l'œuvre de Schumann que nous aurons à étudier et à révéler à nos compatriotes. Après les duos, bien supérieurs à ceux de Mendelssohn, il y a les grandes compositions chorales. L'auteur de *Mannfred* semblait peu apte à ce genre de composition, et plus destiné à la mélodie d'inti-

mité. Pour écrire de beaux chœurs, disait avec raison Ph. Spitta, il faut avoir le tempérament d'un tribun aimant à parler à la foule. Or Schumann avait surtout le tempérament d'un rêveur et d'un contemplatif. Cependant la puissance du génie musical, lequel « souffle où il veut », lui a fait écrire de très beaux ouvrages comme les *Six Chœurs pour voix d'hommes à quatre parties* (op. 33), les *Cinq Lieder pour chœurs mixtes* (op. 55), les *Trois Chœurs pour hommes* (op. 62), les *Canons* de l'op. 65, etc... Quelques voyages dans ces régions peu connues seront pleins d'agrément et nous ménageront plus d'une surprise.

L' « Oratorio de Noel » de Bach (Société des Concerts du Conservatoire. — Au seuil de sa 81e année d'existence, la Société des Concerts a fait figurer sur son programme d'ouverture les trois premières parties de l'*Oratorio de Noël* (1), et a porté à l'ordre du jour de sa séance suivante les trois autres parties de l'œuvre de Bach qui n'avait jamais été exécutée là dans son intégralité. Il convient de remercier la vénérable Société des Concerts de nous avoir fait entendre cette œuvre considérable. Notre reconnaissance n'aurait d'ailleurs pas été moindre si l'audition n'avait comporté que des fragments. Le poème de cet oratorio peut se prêter à d'amples coupures, et la partition contient quelques morceaux d'une valeur secondaire. En outre, certains airs se prolongent en d'inutiles reprises qui provoquent la lassitude des interprètes, et amènent chez l'auditeur un sentiment presque analogue.

Ces réserves posées, il convient de reconnaître qu'il y a dans cette œuvre abondante et touffue du maître si fécond des pages admirables où le génie de Bach se manifeste tout entier, et que ces traits suffisent à faire oublier les longueur auxquelles j'ai irrespectueusement fait allusion.

Bien que l'analyse d'une partition aussi considérable (64 numéros !) dépasse singulièrement le cadre d'un compte rendu, je tiens néanmoins à indiquer le plan général de l'œuvre et à en faire ressortir les beautés les plus caractéristiques.

1re partie. — Premier jour de Noël. — Après un prélude à 3/8 (la mesure à trois temps est plus employée que toute autre dans l'œuvre), les chœurs chantent des actions de grâces et l'évangéliste annonce la naissance de Jésus.

Un récit de l'alto succède à celui du ténor, et présente un effet très curieux d'orchestration consistant à faire doubler la basse de l'orgue par le basson, tandis que les hautbois d'amour font entendre leur voix douce et mélancolique.

Puis un air d'alto que Mme Marty chanta d'une façon large et prenante, et dans lequel sa voix s'est agréablement mariée au hautbois d'amour et aux violons.

Cette partie se termine par un choral, invocation au Petit Jésus, que ponctue l'éclat de trois trompettes, dont la première va jusqu'au contre-*ré* triomphalement atteint par M. Lachanaud.

2e partie. — Deuxième jour de Noël. — Des bergers se trouvaient dans les environs de Bethléem. Une étoile les guide vers l'étable où le fils de la Vierge repose dans sa crèche.

(1) Partition réduite pour piano et chant, par M A. Guilmant, avec paroles françaises de Paul Collin, chez Choudens, à Paris.

Cette cantate — car chacune des six parties constitue une cantate d'église — débute par une pastorale dans laquelle une mélodie agreste, confiée aux violons qu'accompagnent les belles notes du médium de la flûte, alterne avec une sorte de *Ranz des vaches* que disent les hautbois d'amour et les hautbois de chasse :



Ces dessins rythmiques servent d'accompagnement au choral qui clôture cette partie, laquelle contient, entre autres « numéros »,un air de ténor d'un caractère joyeux, et un grand chœur : « Gloire à Dieu », dans lequel la majestueuse splendeur du vieux cantor éclate et plane souveraine.

Dans ce chœur, l'orchestre a une partie tout à fait indépendante des voix qu'il ne double qu'occasionnellement. A citer encore un air de contralto, que M[me] Marty a chanté avec un sentiment profond.]

3[e] partie. — Troisième jour de la Nativité. — Les bergers, soutenus par la voix des anges, viennent constater le miracle, puis s'en retournent, allant proclamer de toutes parts qu'un Dieu nouveau est né.

A signaler deux chœurs, le premier dans lequel chacune des parties entrant successivement a sa mélodie propre, et le second dans lequel les parties s'imitent par mouvements contraires. Puis un air de contralto (il semble que c'est à cette voix d'alto que Bach a voulu confier ses plus pures inspirations), dont je tiens à donner le thème en raison de sa clausule d'allure populaire, et que M. Brun, violon-solo, accompagna avec émotion.

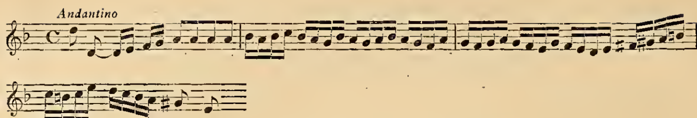


Enfin, un choral en *sol* de treize mesures, coupé par de fréquents points d'orgue, et qui atteint par les procédés les plus simples l'extrême limite du pathétique.

4[e] partie. — Le Jour de l'an. — Voilà une semaine que celui qu'on croit devoir être le sauveur du monde est né. L'enfant a été circoncis ; il sera notre vie, notre bien suprême. Abandonnera-t-il la plus humble créature ? Non. — Devons-nous nous réjouir ? Toi-même, Jésus, tu dis : oui...

Après un chœur d'entrée accompagné par l'orchestre, où apparaissent deux cors auxquels MM. Reine et Penable font accomplir d'extraordinaires prouesses, il y a lieu de mentionner le grand air de soprano que M[me] Auguz chanta de sa voix cristalline et où se trouvent des effets d'écho très amusants que la cantatrice, aidée de M[me] Hénault, rendit avec esprit, ce en quoi elle fut imitée par le hautbois de M. Bleuzet, qui dans la partie symphonique de cet air se fait écho à lui-même.

Bach a été évidemment moins heureux en écrivant l'air de ténor en style fugué ; voici le sujet :



On se demande comment les chanteurs du temps de Bach chantaient des vocalises aussi redoutables! Elles étaient susceptibles de faire échouer des ténors plus aguerris que M. Bernard, qui, chargé de la partie de ténor solo et du rôle de récitant (l'évangéliste), n'a pu se tirer d'affaire qu'honorablement et sans éclat.

5e partie. — Le dimanche après la Circoncision. — Les mages d'Orient, passant à Jérusalem, veulent voir le nouveau Dieu. Hérode, apprenant toutes ces choses, en ressentit un grand trouble...

Cette partie est la moins riche au point de vue musical. Toutefois les récits y prennent un caractère dramatique qu'ils n'ont pas ailleurs. A mentionner un grand air pour la basse, dont M. Reder a fait ressortir le style.

6e partie. — Epiphanie. — Hérode feignit vouloir aller adorer la nouvelle Divinité et invita les rois mages à le renseigner. Conduits par une étoile, les mages vinrent apporter des trésors à Jésus ; mais, avertis par un songe, ils ne retournèrent pas auprès d'Hérode.

Nous ne craignons plus nos ennemis, Dieu donne la victoire au peuple qu'il bénit, l'enfer est désarmé, le ciel est réconcilié avec la terre.

Bach a donné à cette conclusion de son œuvre une allure triomphale qui, en certains morceaux, rappelle un peu la manière pompeuse de Hændel. Faisant appel à toutes les ressources du matériel sonore dont il disposait, et principalement à la stridence des trompettes, il achève glorieusement sur l'accord de *ré* majeur, tonalité qui avait été indiquée par les timbales de M. Baggers dès le début du prélude de la première partie.

J'ai, chemin faisant, mentionné les principaux interprètes ; il me reste à confondre en une même formule laudative les chœurs et l'orchestre qui, sous la direction idéale de M. Marty, ont interprété l'œuvre de Bach comme une œuvre de Bach doit être interprétée, avec vigueur, sans sécheresse, avec émotion sans afféterie, avec religion sans fade onction. Henri Brody.

« Œil-de-Gazelle », opérette de M. Justin Clérice (a Monte-Carlo). — A ce pays du soleil, de la joie et de la santé qu'est Monte-Carlo, il faut une musique qui aide au bonheur de vivre. Nous venons d'être servis à souhait. La première représentation d'*Œil-de-Gazelle* fut un vrai triomphe pour le musicien, M. Justin Clérice : il y a longtemps que les compositeurs de musique légère n'ont prouvé une telle sûreté théâtrale, une telle verve, une telle joie, une telle inspiration mélodique et une telle savante coquetterie d'écriture. C'est le triomphe de la chanson aimable et du finale entraînant. On croirait presque entendre une œuvre en collaboration d'Offenbach et de Lecocq, si les trouvailles orchestrales n'indiquaient nettement qu'il s'agit d'un musicien très moderne en qui ruisselle la verve des vieux maîtres, mais qui sait être de son temps. Si l'opérette renaît un de ces beaux matins, comme beaucoup le souhaitent, nul ne saura la ressusciter mieux que Clérice.

Parmi les interprètes d'*Œil-de-Gazelle*, il faut citer à part la délicieuse Mlle Mariette Sully, qui fut l'héroïne exquise de la soirée, Mmes Mary Théry et Charley, et MM. Poudrier, Maurice Lamy et Bertrand. — H. R.

Musique américaine. — La *Wa-Wan Press* (Newton-Center, Massachussets) nous envoie, entre autres pièces, une mélodie pour soprano de M. Chester Ide et une « miniature » (*Badinage, petite valse*) d'Arne Oldberg. Nous avons déjà parlé ici de l'intérêt artistique supérieur que présentaient certaines publications de la *Wa-Wan Press*. Aujourd'hui, faut-il que nous mettions une sourdine à nos éloges ? Nous suivons toujours avec grand plaisir l'œuvre de création musicale et de progrès entreprise par nos amis américains. Mais les deux pièces que je viens de désigner sont trop *quelconques;* pour trouver de la musique semblable, point n'est besoin pour nous de traverser l'Océan.

J'en dirai autant d'*Orlamonde*, mélodie d'Henry-F. Gilbert, sur des paroles de Maurice Mæterlinck, traduites par Mary J. Serrano : mélodie invertébrée, avec des dissonances bizarres, appartenant à un genre dont nous sommes fatigués de ce côté-ci de l'eau. *Le Carillon*, d'Arne Oldberg, est une jolie pièce, bien écrite, quoique un peu contournée, mais dont les effets de sonorité sont moins pour le piano que pour l'orchestre. — E. D.

« Chansons pour les enfants », de Camille Fournier (chez Choudens). — Nous sommes toujours prêts à louer et à encourager ceux qui écrivent pour les enfants. Mais, tout en étant claire, simple et facile, la musique qui leur est destinée doit être originale, élégante, pleine de poésie, en un mot très artistique. C'est ce que paraît avoir un peu oublié l'auteur. *Mes petits oiseaux*, *la Leçon à la poupée*, *le Clocher*, *l'Ange gardien*, *Pour endormir ma fille*, *A bicyclette*, sont des pièces ingénues, mais trop ténues, pas assez musicales. — T.

M. Alvarez. — Faut-il compter le dénouement du procès Alvarez parmi les « récentes exécutions » ? — « J'ai gagné ma cause ! » s'écrie le ténor de l'Opéra (qui réclamait 100.000 francs de dommages-intérêts à *Comœdia* pour lui avoir reproché de chanter faux). — « Je suis victorieuse ! » dit *Comœdia* de son côté.

C'est elle qui a raison. L'avocat de M. Alvarez a exposé au tribunal que l'article du critique de *Comœdia* portait un grave préjudice à son client, en faisant obstacle à son engagement par la nouvelle direction de l'Opéra, en le dépréciant aux yeux du public, etc... Or le tribunal vient d'évaluer ce préjudice à *quinze cents* francs. Eh quoi ! ce chiffre est-il vraiment en rapport avec le talent de M. Alvarez ? Est-ce là ce qu'il vaut ?

Ce procès a été, de la part du ténor, une imprudence et une maladresse. Si on prétend que le critique nuit à l'artiste quand il lui adresse des reproches, et qu'en ce cas il lui doit des dommages-intérêts, on dira aussi, pour être logique, que quand il lui fait des compliments il lui procure un gain. Dans ce second cas, le chanteur songe-t-il à donner au journaliste une « part aux bénéfices » ?... Aujourd'hui que la presse est libre et que les ministres, le chef de l'Etat lui-même, tolèrent qu'on les attaque, il est singulier de voir un chanteur émettre la prétention d'échapper au jugement d'un journaliste sérieux et demander à son profit une loi de lèse-majesté. Quels enfants terribles que ces comédiens !

A noter un détail bien amusant. Le tribunal a reproché à *Comœdia* de ne pas désigner M. « Alvarez » par son nom de théâtre, mais par son vrai nom :

M. Gouron. Or le tribunal lui-même, en tête de son jugement, écrit : « M. Gouron, *dit* Alvarez, etc... » ?

Harpe chromatique ; musique du xvii[e] et du xviii[e] siècle. — La harpe chromatique, système Lyon, a, comme on sait, des cordes croisées qui correspondent aux touches blanches et aux touches noires du piano, permettant ainsi d'observer tous les dièses et bémols, dits « accidents », sans faire usage de pédales pour allonger ou raccourcir la corde. La plupart des conservatoires d'Europe ont adopté cet instrument, qui a suivi l'évolution de tant d'autres instruments d'orchestre vers l'état chromatique, et nous sommes heureux d'apprendre qu'après une période d'essai très honorable, il aura bientôt droit de cité définitif au Conservatoire de Paris (*à côté de*, et non *à la place de* l'ancienne harpe. Rien n'est plus simple — et plus équitable — que de concilier ainsi la nouveauté et la tradition). Le concert du 7 janvier, donné à la salle Pleyel et consacré à la harpe chromatique, a été délicieux, tant à cause de la qualité des artistes, — M[lle] Hélène Zielinska, M[me] Casadesus-Dellerba, M[lle] Else de Gerzabeck, — que par le choix des pièces exécutées : concert de Hændel (écrit originairement pour harpe ou orgue), gigue de Lœilly (1660-1728), trois branles et une « courante d'Angleterre » de Besarde, le célèbre joueur de luth né à Besançon à la fin du xvi[e] siècle, et dont M. Pierre Aubry avait communiqué deux pièces (transmises et *recueillies*, sinon composées, par Besarde lui même), une très brillante sonate et un prélude d'Em. Moor. La *Société de concerts d'instruments anciens* figurait au programme ; elle a exécuté une des œuvres les plus charmantes de son répertoire : le *Ballet des plaisirs champêtres* de Montéclair (1666-1737) : *Ritournelle*, *Passe-pied*, *Entrée des bergers*, *Cortège des musettes et des vielles*, *Ronde du bonheur*. Musique d'idylle enrubannée et poudrée, un peu précieuse, mais souriante, aimable et colorée comme une pastorale italienne de Watteau ! Avec des artistes éprouvés comme MM. Henri et Marcel Casadesus, Alfred Casella, Edouard Celli, Maurice Devilliers, cette évocation musicale de l'ancien régime est toujours un régal : la viole d'amour, le clavecin, le quinton, la viole de gambe et la basse de viole ont des timbres exquis, expressifs d'une élégance un peu grêle, mais d'un charme unique. — H. R.

Correspondance

I. — La discussion qui a eu lieu ici même, au sujet de la théorie de la musique, me vaut plusieurs lettres dont quelques-unes méritent d'être retenues. Un maître musicien m'envoie une étincelante épître que je voudrais pouvoir reproduire *in extenso* .. Je lui en ai demandé l'autorisation : il me défend de donner son nom, tout en m'autorisant à citer quelques lignes. Je m'incline et je cite :

« ... Qui nous délivrera des physiciens de laboratoire qui prétendent nous donner la mesure des intervalles de la gamme ? Ils ne s'entendent pas eux-mêmes, et ils veulent s'entendre avec nous ! L'impossibilité où ils sont d'aboutir depuis si longtemps qu'on triture ce sujet ne leur montre-t-elle pas la vanité de leur entreprise ? Qu'un savant s'amuse à construire pour son usage un système qui lui paraît logique, je n'y vois pas d'inconvénients ; mais qu'il nous dise ensuite : « Voilà le canon musical ! » et qu'il veuille nous le faire adopter, je ne

puis me résoudre à traiter cela par l'indifférence. Pour une *science* de ce genre. envahissante et nocive, toute hérissée de choses non musicales, je demanderais volontiers l'immersion dans l'acide sulfurique ou l'ébullition prolongée, comme pour les animaux inoculés de microbes et ayant servi à des expériences dangereuses dans les laboratoires. »

Ne nous fâchons pas, mon cher ami, et ne soyons injuste pour personne ! Je vais tout à l'heure vous répondre moi-même, en vous satisfaisant peut-être, mais en écartant les instruments de torture qu'exige votre férocité... Pour le moment, voici qui soumettra sans doute votre patience à une nouvelle épreuve.

De Constantinople, je reçois, sous forme de lettre, un travail considérable, signé par un Oriental aussi au courant de la musique occidentale que de la musique turque, arabe, persane, et pour qui j'ai la plus grande estime : M. Raouf Yekta (rédacteur musical du journal *Ikdam*, de Constantinople). Je puis caractériser très sérieusement la compétence de mon correspondant en disant que pour tout ce qui concerne *sa* musique et *la nôtre*, il est *fort comme un Turc*. Je ne puis publier encore l'opuscule très intéressant de M. Raouf Yekta, parce qu'il aurait besoin d'être revu à certains égards, mais j'en donnerai une idée sommaire. M. Yekta, lui aussi, reprend la mesure des intervalles musicaux dans la gamme des physiciens et dans celle de Pythagore. Il prétend que notre mode majeur, au lieu d'être le résultat de l'unification des modes du plain-chant, est un mode ancien de la musique orientale altéré par les physiciens occidentaux. En vue de corriger *nos* erreurs, et pour donner un fondement solide à la théorie mathématique de l'art musical, il demande que l'on adopte l'une des deux mesures suivantes (je reproduis telle quelle l'évaluation qu'il fait des rapports des sons, en adoptant la manière antique, c'est-à-dire en mesurant les longueurs des cordes sonores).

Il faut, dit-il :

1° Accepter la gamme de *sol*, avec les rapports ci-dessous, comme gamme type du mode majeur :

sol		*la*		*si*		*do*		*ré*		*mi*		*fa* ♯		*sol.*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$	

2° Ou bien revenir à l'échelle musicale de Gui d'Arezzo, en la transportant sur *ré* avec les rapports suivants :

ré		*mi*		*fa* ♯		*sol*		*la*		*si*		*do*		*ré.*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$	

Je crois avoir été assez impartial en accueillant ici toutes les communications qui m'ont été faites, alors méme qu'elles contenaient des critiques assez vives de ce que je pense et de ce que j'ai dit. Toute opinion sérieuse et sincère peut être d'ailleurs sûre qu'elle trouvera toujours ici les moyens de s'exprimer librement.

Mais, en me demandant et en m'accordant à moi-méme cette liberté, je résumerai ainsi ma manière de voir. Je ne vise personne en particulier.

1° Le vrai problème, en matière de théorie musicale, n'est pas la mesure ou la détermination *a priori* des intervalles « exacts » : c'est l'adoption d'une portée et d'un système de notation satisfaisants.

2° Nous sommes habitués à ne voir, dans la gamme, que 12 sons (pratiquement). En réalité, il y en a des centaines, et il n'existe — il ne saurait exister — aucune théorie *fondée sur l'expérience* pour nous dire avec autorité que chacun de nos 12 sons doit être placé sur tel degré de l'échelle et non sur tel autre.

3° Cette dernière question doit être traitée historiquement, et non par la méthode déductive.

4° Il y a eu une époque où, docilement, les compositeurs semblent avoir adopté la règle des rapports simples ; aujourd'hui cette règle est hors d'usage ; tout ce qui a été écrit sur la gamme des physiciens et la gamme des pythagoriciens n'a plus qu'un intérêt historique.

5° L'académie de Lille ouvrit un concours, il y a quelques années, pour savoir si entre telle note de la gamme et la note suivante le rapport *devait* être $\frac{9}{8}$ ou $\frac{10}{9}$. Question oiseuse, dont les musiciens se moquent, non sans raison !

6° En réalité, il y a entre les sons (considérés comme fixes dans la gamme) une multitude de sons intermédiaires analogues aux dégradations de nuances qui relient les couleurs du spectre solaire ; et de même que, dans ce spectre, je peux mettre l'étiquette *rouge*, *jaune*, *vert*, *bleu*, à des endroits assez différents, de même je peux placer le *ré*, le *mi*, ou le *fa*, ou le *si* de ma gamme, à divers endroits de l'échelle. Aucune règle tirée de l'usage ne m'en empêchera ; en tout cas, le fondement de cette règle ne serait pas susceptible d'une démonstration.

7° Cette liberté, les compositeurs en usent constamment. Les exécutants aussi.

8° Chercher les intervalles « justes », c'est-à-dire obligés, est aussi vain que de chercher la forme « scientifique » de la cravate ou de la redingote, la mesure exacte du pas que font les citoyens français en se promenant sur le territoire de la République. La musique est faite de tout autre chose que de cela. Ce n'est pas le formalisme qui crée la pensée musicale ; c'est la pensée musicale qui crée le formalisme et l'adapte à ses besoins. (La poésie et la versification sont dans le même rapport.) La détermination des intervalles est l'affaire du musicien qui choisit instinctivement et librement, non celle du mathématicien.

9° Ce qui éclate, dans la musique moderne, depuis une quarantaine d'années, c'est un irrésistible besoin d'échapper à la loi des rapports simples, à une loi quelconque, et de plier les éléments du langage aux exigences de la pensée.

10° Cette liberté, je crois qu'elle fut aussi très souvent celle de plus d'un maître « classique ». Là où tel compositeur classique écrit un *fa* ♮ qui nous paraît correspondre à un *fa* ♮ du piano, il se peut très bien que ce signe d'écriture ait désigné, dans son esprit, une note différente, un peu plus haute ou un peu plus basse que le *fa* indiqué par la notation. Nous ne nous en apercevons pas, à cause du système de notation qui ne connaît pas ces nuances.

11° Si nous avions un système de notation assez complet et assez fin pour traduire exactement les intentions du compositeur, les dissertations des physiciens et des pythagoriciens s'évanouiraient en fumée. Là est notre desideratum essentiel. Il ne faut donc pas dire aux artistes : « Descendez de votre tour d'ivoire et dites-nous ce que *doit* être la gamme. » Il faut simplement leur dire : « Employez un système de notation moins simpliste, pour que vos intentions nous apparaissent plus clairement. »

J. C.

II. — M. le proviseur du lycée de Bayonne nous envoie un excellent travail, trop considérable pour être reproduit ici, dans lequel il codifie tous les règlements universitaires relatifs à l'enseignement du chant, accompagné d une lettre où il signale avec raison la lacune suivante : tous les enseignements sont inspectés dans les lycées et collèges, *sauf la musique*. Nous nous associons pleinement au vœu tendant à créer une inspection régulière du chant dans l'enseignement secondaire.

Organisation des études d'histoire musicale en France au XIXe siècle (*Suite*).

(Notes, par E. Dusselier).

A côté du nom de Michel Brenet, je place celui de M. Henri Quittard, musicien et érudit de premier ordre, qui a puisé dans les manuscrits et les vieilles éditions une connaissance approfondie de la musique de luth et des compositeurs français du XVIIe siècle. M. Henri Quittard, auteur de presque tous les articles musicaux de la *Nouvelle Encyclopédie*, a établi le texte de la plupart des œuvres anciennes que la *Schola Cantorum* nous a fait entendre au cours de ces dernières années. Ce n'est pas un médiocre service qu'il a ainsi rendu à nos études.

*
* *

En arrivant à la période moderne, je grouperai, sous quelques rubriques générales, les œuvres dont j'ai à parler. La première est la *musique de clavecin*.

En Allemagne, la base de l'éducation musicale a été l'orgue ; en Italie, le chant ; en France, le clavecin. Nos clavecinistes ont exercé une influence curieuse non seulement sur la musique de salon, mais même sur la musique d'orgue. Les plus connus sont Chambonnières (André), mort en 1770, maître d'exécutants illustres; Louis Couperin (1630-1665) : son neveu François Couperin, et son arrière-petit-fils Armand Couperin ; Antoine Le Bègue (né en 1630) ; d'Anglebert, Dandrieu (né en 1684), Daquin (né en 1694), J.-Ph. Rameau. Une des plus grandes difficultés qu'ont présentées aux éditeurs les œuvres de ces maîtres aimables, c'est l'interprétation des « notes d'agrément » semées à profusion dans leurs ouvrages. Les compositeurs ont cependant pris soin de donner eux-mêmes les indications nécessaires. C'est ce que n'a pas oublié le premier de tous, Chambonnières ; ses successeurs ont suivi l'exemple. Dans les deux recueils qui sont à la Bibibliothèque nationale et au Conservatoire (début du 3e livre des *Pièces de Clavecin*, 1722), François Couperin s'exprime ainsi : « Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis imposé pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, dont j'ai donné à part une explication assez intelligible dans une méthode particulière connue sous le titre de *l'art de toucher du Clavecin*, d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les per-

sonnes ayant le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution. »

Il est bon de ne pas oublier ce texte, si l'on veut apprécier sainement les rééditions dont je vais parler. On trouve une précaution du même genre dans le « Ballet des *Indes galantes*, réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle entrée complette » (Paris, Boivin, 1735). Les étrangers se sont appliqués à rééditer nos clavecinistes : Brahms, Barcley Squire, E. Pauer (*Alte Meister*, *Sammlung Wertvoller Klavierstücke des* XVII *u.* XVIII *Iahrh.* : le 1er volume débute par Rameau, le 3e par Fr. Couperin) ; Gustave Sandré et Aug. Dupont, professeur au Conservatoire de Bruxelles (*Ecole de piano*, en livraisons ; la 3e est consacrée à Chambonnières, d'Anglebert, Fr. Couperin, Rameau), etc... Mais il était tout naturel qu'un tel travail fût mené à bonne fin par des Français. J'ai à parler des éditions signées des noms suivants :

Farrenc (1861) ;
Mereaux (1867) ;
Diémer (1885) ;
Saint-Saëns (1895).

L'idée des « agréments » musicaux est très ancienne. Dans le traité *Speculum musicæ* (Miroir de musique), écrit par un célèbre théoricien qui était né en Normandie en 1300, Jean de Muris définit le *chant mesuré* par opposition au plain-chant, qui n'a pas de mesure, et il s'exprime ainsi (de Coussemaker, *Script.*, II, p. 385b) :

« Le chant mesuré (*cantus mensurabilis*) est ainsi appelé parce que les notes ont toujours, ou presque toujours, une durée précise ; je dis presque toujours, car, dans le chant qui associe deux airs différents (*organum duplum*), la mesure n'est pas constamment rigoureuse : c'est ce qui arrive dans les fioritures (*floraturæ*) qui ornent les pénultièmes et où, sur une note du ténor, le déchant fait entendre un grand nombre de notes. » — Jérôme de Moravie (*Tractatus de musica*, Coussemaker, I, p. 91 *a*) pose le principe : *Nulla nota brevis floreatur*. C'est ce que répète le Bailly, au XVIIe siècle (*Art de bien chanter*, p. 184).

Ce qui prouve que ces ornements devaient être fort goûtés, c'est qu'un théoricien anglais du XIVe siècle, Robert de Handlo, dans les *Regulæ* (Coussemaker, *Script.*, I, *in fine*) place les « fioritures » parmi plusieurs genres de compositions qu'il énumère ainsi : « Rondelli, Balladæ, Coreæ, Cantifractus, Estampitæ, *Florituræ*. »

Or ces notes « d'agrément », pendant très longtemps, ne furent pas écrites. C'est en grande partie, je crois, parce que les imprimeurs n'avaient pas de caractères appropriés. Nous sommes trop habitués à ne voir les choses que par le côté artistique, en oubliant que le développement de la musique et de toutes ses parties est nécessairement lié à un certain état des connaissances et des pratiques industrielles. Ce n'est, en somme, qu'au XVIIIe siècle, en 1730, en Angleterre, avec Walsch, et en 1755, en Allemagne, avec Breitkopf, qu'on a commencé à employer le procédé de la gravure sur cuivre qui permet de noter toutes les valeurs et de faire ce qu'on veut ; auparavant on employait le procédé inventé en 1466, en Italie, par Petrucci, et qui consistait à imprimer la musique avec des caractères mobiles, comme les livres ordinaires. Ces caractères, rangés dans des cases spéciales, avaient une certaine épaisseur qui les rendait maniables et ne pouvaient, en se juxtaposant, que reproduire certaines durées normales. On

en avait bien fondu pour noter quelques groupes de notes, mais il eût été difficile de prévoir toutes les combinaisons que la fantaisie des musiciens pouvait imaginer. Il suffit de jeter les yeux sur les impressions musicales faites au XVIe siècle (une des premières est celle du recueil de Reutlingen, *Flores musicæ omnis cantus gregoriani*, en 1488), et même, un peu plus tard, sur une partition sortie des presses d'Attaignant ou de Ballard à Paris, de Pierre Phalèse, au *Lion-Rouge*, à Anvers, ou de Gerlache à Nürnberg, pour voir que les moyens de représenter graphiquement les sons étaient autrefois très bornés. De là les signes bizarres employés par les clavecinistes, et qui comblaient tant bien que mal une lacune de la typographie.

Assez tard on finit par *écrire* les « agréments » et par les incorporer dans la mesure en donnant à chacune des notes qui les composaient sa valeur réelle; mais, dans ce dernier état, ils furent considérés comme une parure formelle, accessoire, avant de devenir un élément d'expression. De cela il y a deux exemples curieux qui se trouvent sur la limite des deux périodes, et où nous voyons les « fioritures », comme on disait jadis, être employées une fois encore comme de purs ornements et presque comme affaire de mode, à la veille du jour où elles allaient prendre un caractère vraiment artistique et musical. Ces exemples sont fournis par les œuvres de Bach. Il ne faut pas s'étonner de voir intervenir ici le grand compositeur allemand, car il est à la fois l'homme du passé et de l'avenir. En lui se résume (en se simplifiant à beaucoup d'égards) la musique de la Renaissance et apparaît déjà toute la musique moderne. Les pièces en question sont deux sarabandes des *Suites anglaises*. (Il y a, sous ce titre général, six recueils qui ont été composés entre 1735 et 1744 et dont chacun contient les danses classiques : courante, allemande, bourrée, sarabande, gavotte, gigue, avec cette particularité qu'elles sont accompagnées de *préludes* et de variations ou de « doubles » qui ne se trouvent pas dans les *Suites françaises*. Le titre de *Suites anglaises* est un peu énigmatique et ne paraît justifié par aucun détail de la composition ; on n'a pu l'expliquer qu'en supposant que Bach avait écrit ces pièces en l'honneur d'un Anglais de haute distinction.) Dans la suite n° II et dans la suite n° III, on trouve deux sarabandes, dont chacune est répétée deux fois et en deux versions différentes. La première donne la danse sous une forme relativement simple ; la deuxième la reproduit, mais *avec les agréments*. Dans l'une et l'autre suite, bien entendu, les deux pièces ne doivent pas être exécutées successivement ; le virtuose a le choix et peut prendre celle qu'il préfère. Leur juxtaposition et leur comparaison est extrêmement instructive, car elle nous permet de nous faire une idée très nette de la façon dont on ornait une mélodie au milieu du XVIIIe siècle. La sarabande présentée comme normale ou ordinaire doit être comparée, mesure par mesure, à la sarabande « avec agréments ». A vrai dire, il est fort possible que la seconde version, en ce qui concerne la sarabande « avec agréments » de la suite III, ne soit pas de Bach. On n'en possède pas le manuscrit original; elle est reproduite par des éditions modernes qu'on rattache à un manuscrit de Jean-Christian Bach, le dernier fils du grand Sébastien, justement où elle ne figure pas ; elle ne figure pas non plus dans le manuscrit n° 50 de la Bibliothèque de la princesse Amélie de Prusse; elle se trouve seulement dans d'autres copies anonymes et anciennes qui ne s'accordent pas. Il est possible que ces copies, incorporées aujourd'hui à l'œuvre de Bach, ne représentent pas la pensée de Bach, mais la manière dont

elle était interprétée par quelques virtuoses à la mode et des clavecinistes de son temps. Malgré ces doutes, elles n'en ont pas moins une haute valeur documentaire.

Nos clavecinistes français ont employé des signes conventionnels (qui sont peut-être une survivance des neumes) pour indiquer comment les « agréments » devaient être exécutés.

Si on se trompe aujourd'hui sur les notes d'agrément, c'est qu'on le veut bien. La seule difficulté vient des éditeurs modernes et de leur préoccupation de mettre les textes musicaux à la portée d'une certaine clientèle de pianistes.

Voici les musiciens français qui se sont occupés des clavecinistes (mais dont les éditions sont loin de concorder) :

1° J.-A. Lefroid de Méreaux, très distingué comme musicien et homme privé (né à Paris en 1803, mort à Rouen en 1874), organisateur, en France, des premiers concerts « historiques ». Elève de Reicha, il a donné, en 1867, un recueil des œuvres de nos anciens clavecinistes (de 1637 à 1790). Peu de valeur. Méreaux n'hésite pas à répéter certains membres de phrase pour donner plus de carrure.

2° Aristide Farrenc (né en 1794 à Marseille, 2e flûtiste du Théâtre-Italien en 1815), a inséré beaucoup d'œuvres de clavecinistes dans son *Trésor des pianistes* (20 vol., 1861). Ce n'est qu'un choix, une anthologie, un recueil fait au jour le jour et au hasard des rencontres. L'introduction contient une esquisse de l'histoire du piano. Les notices consacrées à chaque auteur sont très brèves ; le texte a peu de valeur critique.

3° M. Louis Diémer a publié (chez Durand) les pièces de François Couperin. Pas de date. Pas d'indication des sources. M. Diémer paraît cependant avoir suivi l'édition de 1713 (1re livr.) et celle de 1716 (2e livr.).

4° Sous la direction de M. Camille Saint-Saëns, en 1895, a paru chez Durand un recueil des pièces de clavecin de J.-Ph. Rameau. Quatre méthodes s'offraient aux éditeurs : 1° supprimer les agréments (ce que demandait Niedermeyer) ; 2° reproduire le texte en son intégrité (comme Farrenc), c'est-à-dire donner les *signes* d'agrément ; 3° réaliser les agréments, les transcrire en notes réelles, de façon à ne plus laisser place à l'arbitraire ; 4° se rallier à un moyen terme : écarter *ceux* des agréments *qui n'ont plus leur raison d'être.* C'est cette dernière méthode qui a été adoptée. — J. C.

(*A suivre.*)

Actes officiels et Informations.

— La Société J.-S. Bach (salle Gaveau) annonce pour le mercredi 29 janvier *le Défi de Phébus et de Pan* et le *Magnificat.* Les soli seront chantés par la grande cantatrice allemande Maria Philippi, Mlle Cécile Valnor (de Genève), Mlle Tripet, MM. Plamondon, Reder et Mary. Organiste : M. A. Schweitzer qui interprétera de plus le prélude concertant de la cantate n° 169. Chœurs et orchestre (150 exécutants) sous la direction de M. G. Bret. Répétition publique la (veille, à 4 heures entrée 5 fr.).

Billets et carnets d'abonnement à la salle Gaveau et chez les principaux éditeurs.

— Salle Pleyel, 22, rue Rochechouart, le vendredi 17 janvier 1908, à 9 heures du

soir, audition d'œuvres des XVII[e] et XVIII[e] siècles donnée par M[lle] Mary Pironnay, MM. Daniel Herrmann et Motte-Lacroix.

OPÉRA POPULAIRE. — Cette question de l'Opéra populaire est, pour un homme de bon sens, la plus étrange et la plus divertissante qui soit ! Le théâtre de la Gaîté, qui est désormais le « Lyrique » ou l'« Opéra populaire » demandé depuis si longtemps, vient de commencer sa campagne, avec quelle pièce ? *Mireille ;* quels artistes ? ceux de l'Opéra-Comique, car il est entendu que l'Opéra populaire ne peut vivre sans le répertoire, les artistes et les décors sans doute de nos deux grands théâtres officiels. J'emprunte les lignes suivantes à un très remarquable article publié par M. Pierre Lalo dans le *Temps* du 14 janvier :

« Les journaux ont publié la liste des ouvrages que l'Opéra et l'Opéra-Comique concèdent à l'Opéra populaire. Voici la contribution de l'Opéra : *la Muette de Portici*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Robert le Diable*, *la Juive*, *la Favorite* et *le Trouvère.* Il est permis d'estimer que l'Opéra ne se ruine pas en largesses imprudentes. Mais il est juste de remarquer que le répertoire de l'Opéra, par la faute des diverses directions qui ont gouverné jusqu'ici ce théâtre, n'est pas aussi riche qu'il devrait l'être. D'ailleurs la liste que je viens de reproduire est la liste « définitive » ; il y a une autre liste, qualifiée d'« éventuelle », qui accroît notablement la libéralité de l'Académie nationale de musique ; cette liste comprend *l'Africaine*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *Guillaume Tell*, *le Roi de Lahore*, *Rigoletto.* C'est fort bien. Mais que signifie « éventuelle » ? Est-ce que ces ouvrages ne sont pas encore cédés à l'Opéra populaire ? Est-ce qu'on délibère encore si on les cédera ? Est-ce que l'Académie nationale de musique se réserve la faculté, plus tard, de les reprendre à son gré, et cette liste n'est-elle qu'une indication et non un contrat ? Ou bien l'Académie nationale de musique veut-elle dire par là qu'elle est disposée à céder ces ouvrages, mais que le consentement des auteurs, éditeurs ou héritiers n'est pas encore acquis ? On aimerait être fixé là-dessus ; on le sera sans doute avant peu... La liste définitive des ouvrages cédés par l'Opéra-Comique est ainsi constituée : *Mireille*, *Mignon*, *Lakmé*, *la Traviata*, *le Barbier de Séville*, *Philémon et Baucis*, *la Vivandière*, *Cavalleria Rusticana*, *Grisélidis*, *Louise*, *le Domino noir*, *Paul et Virginie*, *le Caïd*, *Galathée*, *Muguette*, *la Troupe Jolicœur.* »

Si le « Lyrique populaire » doit vivre d'emprunts faite à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, à quoi bon créer un théâtre spécial et nouveau ? Ne suffirait-il pas de dire, dans les deux cahiers des charges, que l'Opéra-Comique et l'Opéra seraient astreints à donner un plus grand nombre de représentations à prix réduits ?

Solution évidemment trop simple et trop sage pour qu'on s'en soit avisé ! — L. H.

« TROIS POÈMES » DE M. THÉODORE DUBOIS. — *Rosées*, *la Voie lactée*, *Printemps*, tels sont les titres des trois mélodies de M. Théodore Dubois qui viennent d'être exécutées au dernier concert Colonne et que l'on entendait pour la première fois avec accompagnement d'orchestre. Les vers des deux premières sont de Sully Prudhomme ; quant au troisième poème, inspiré par une pièce de Carducci, il a pour auteur le fils même du compositeur, M. Charles Dubois, ancien élève de l'Ecole normale et de l'Ecole d'Athènes. Ces trois mélodies, d'une simplicité charmante et fort habilement orchestrées, ont reçu du public l'accueil sympathique

qu'elles méritaient. L'heure avancée ne me permet aujourd'hui que cette constatation. — P.-M. M.

Instruments de musique mécaniques.

La société *The Æolian Company*, titulaire du brevet n° 336778, désireuse de donner plus d'extension aux applications de son système en France, accorderait des licences d'exploitation.

Pour renseignements, s'adresser à l'*Office de brevets d'invention* de M. Ch. Assi, *ingénieur-conseil*, 41 à 47, rue des Martyrs, Paris.

Cours gratuit d'instrumentation et d'orchestration. — L'Association des jurés orphéoniques informe les jeunes compositeurs qui veulent écrire pour les sociétés instrumentales (harmonies et fanfares), ainsi que les soldats musiciens qui se préparent aux examens de sous-chef, que le **Cours gratuit** d'instrumentation et d'orchestration, fondé en 1902 par M. Th. Dureau, vice-président de l'Association, sera continué par M. Eug Hyard, compositeur, professeur d'harmonie, tous les lundis, à 2 heures, à partir du 13 janvier 1908, au siège social, Maison Pleyel, Wolff, Lyon et Cie, 22, rue Rochechouart, où l'on peut s'inscrire dès à présent.

Nous recommandons vivement à nos lecteurs le cours de M. Hyard.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Isabelle et Gertrude

Comédie à Ariettes de FAVART

(1765)

f *p*

Sans sou_ci vi _ vre pour soi

stacc.

jou_ir de soi - mê _ me Fai_re du temps un bon emploi

Etre heureux, voi_ci ma loi C'est un bon sys _ tè _ me Qu'im_

_por _ te ce qu'on dit de moi Qu'im _ por _ te ce qu'on

pp

dit de moi Quand du temps je fais bon emploi Et

p *cresc.*

quand je jou_is de moi-mê _ me Qu'im_por _ te ce qu'on

pp

dit de moi Quim por te ce quon dit de moi

Quand du temps je fais bon emploi Et quand je jou_is de moi

poco f *cresc.* *f*

mê - me Que sot_te, ca_go_te, bi - go_te ja_bo_te Me

pp *stacc.*

di_se méprise s'é_puiseEn aigreur, Ja_mais je n'écoute sa vaine clameur Tran_

_quil_le je goûte le reposdu cœurQue sot_te ca_go_te bi - go_te ja_bo_te Me

pp *stacc.*

di - se mé_pri_se s'é - puiseEn ai_greur, Ja - mais je n'é_cou_te sa

vaine clameur tran_quille je goute le repos du cœur Jou_ir de soi

mê _ me Voi _ la le sys _ tê _ me qui fait le bon_

_heur Oui c'est le sys_tè _ me qui

fait le bon _ heur qui fait le bon _ heur.

f

sf

Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 3 (huitième année) 1er Février 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

(*Suite.*)

Histoire du drame lyrique.

IV. — *Divisions du sujet.* — *Les sources.*

J'ai défini les éléments dont le drame lyrique est formé ; nous avons vu que dans cette synthèse très riche, les arts du dessin et les arts du rythme n'étaient pas associés par juxtaposition, mais qu'ils se pénétraient en un tout vivant, selon la grande règle des œuvres d'art : l'unité. Je puis maintenant aborder mon sujet, entrer dans ce monde d'enchantement, de vérité et de féerie, dont nous connaissons les caractères généraux. Mais le voyage que j'entreprends sera long : il convient d'en donner une vue d'ensemble et d'en marquer les étapes. En un mot, j'ai à indiquer les divisions de mon travail.

J'ai aussi à m'acquitter d'un devoir essentiel en matière d'histoire : c'est l'indication des « sources » où il faut puiser pour avoir une idée exacte des faits et pour les interpréter convenablement. Qu'il s'agisse d'institutions politiques, de guerres et de traités, ou d'art musical, la méthode est la même. L'historien ne crée pas tout seul la vérité ; il la dégage des documents où elle est contenue, et il est tenu de dire avec précision quels sont ces documents.

L'histoire du théâtre lyrique se partage pour nous en trois époques : *l'antiquité*, *le moyen âge*, *les temps modernes*, avec une sorte de pause — plus ou moins longue selon les pays — entre la deuxième et la troisième période.

I

L'*antiquité* comprend deux groupes d'œuvres, dont la valeur est très inégale : celles des Grecs, qui furent des créateurs et des initiateurs, et celles des Romains. Je ne reviens pas sur les raisons qui justifient l'annexion à une histoire du théâtre lyrique d'œuvres comme *Prométhée*, *Œdipe roi* ou *Hippolyte couronné*.

1° L'histoire du théâtre lyrique des Grecs commence en l'an 534 avant l'ère chrétienne (3e année de la 61e olympiade) et comprend les périodes suivantes :

a) De 534 à la fin du Ve siècle : phase obscure et primitive où le théâtre, après avoir été œuvre de libre initiative populaire, comme tous les autres genres de composition, devient chose d'État ; elle est probablement caractérisée par un progrès assez lent de l'art scénique.

b) Le Ve siècle : c'est l'âge d'or pour les arts du rythme et les arts plastiques comme pour les sciences, le grand « siècle de Périclès ». La théorie musicale qui s'est précisée alors sert encore de base à notre enseignement, et les ressources essentielles de notre opéra sont restées celles de la tragédie antique. On peut distinguer : le règne d'Eschyle, organisateur du drame lyrique, jusqu'à la première apparition de Sophocle, en 468 ; le règne d'Eschyle et de Sophocle jusqu'en 456 ; celui de Sophocle et d'Euripide jusqu'en 405 ; celui d'Aristophane, qui comprend le dernier quart du siècle.

c) Le IVe siècle, où l'on exploite l'héritage du précédent, et qui, marqué surtout par un grand développement de la technique du comédien, se termine par une nouvelle organisation des jeux scéniques à l'époque de Démétrius de Phalère.

d) La période dite « de décadence », peu connue, marquée par la fin du génie créateur et les progrès du *métier*.

2° Chez les Romains, dont j'aurai d'ailleurs peu de chose à dire, on peut jalonner par les dates suivantes une histoire du théâtre où la musique a une place presque insignifiante :

a) De la première représentation d'un drame imité des Grecs par Livius Andronicus, en 240 avant l'ère chrétienne, jusqu'à la mort de Térence, en 159 ;

b) De 159, septième siècle de la fondation de Rome, à l'époque d'Auguste ;

c) La période de l'empire, marquée par l'invasion du mime, et la souveraineté progressive du pantomime.

Les grands chefs-d'œuvre, d'où s'est inspiré l'art lyrique moderne, sont ceux du ve siècle. Nous sommes loin de posséder tous les drames musicaux qui furent composés durant cette période. Les richesses de l'antiquité nous apparaissent comme les restes d'un naufrage. De beaucoup de poètes il ne subsiste rien, sauf leurs noms. D'Eschyle, qui avait composé quatre-vingt-dix drames lyriques environ, nous n'en avons que sept : *Prométhée enchaîné, les Sept contre Thèbes, les Suppliantes, les Perses, Agamemnon, les Choéphores, les Euménides.* De Sophocle, à qui on en a attribué cent quinze (Dindorf), nous en avons également sept : *Œdipe roi, Œdipe à Colone, Ajax, Electre, Philoctète, les Trachiniennes, Antigone* D'Euripide, qui en avait écrit une centaine, nous en possédons dix-neuf : *Alceste, Andromaque, Electre, Oreste, Hécube, Hélène, Médée, Ion, Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Rhésus, Hercule furieux, les Troyennes, les Bacchantes, les Héraclides, Hippolyte, les Phéniciennes, les Suppliantes* et un drame satirique, *le Cyclope.* D'Aristophane, qui fit représenter une cinquantaine de pièces, nous n'en avons que onze : *les Acharniens, les Chevaliers, les Nuées, les Guêpes, la Paix, les Oiseaux, Lysistrata, les Fêtes de Cérès et de Proserpine, les Grenouilles, l'Assemblée des femmes, Plutus.* J'ai plaisir à nommer ici toutes ces belles œuvres classiques, contrairement aux vieux usages universitaires, dans une histoire de l'opéra.

Les documents que nous possédons sur cette période si brillante sont incomplets eux aussi, et parfois fragmentaires ou mutilés comme les œuvres mêmes dont ils nous parlent. Ils donnent lieu à des difficultés d'interprétation que se

partagent des sciences assez nombreuses, constituant les diverses branches de la « philologie ». Ils suffisent cependant à entretenir en nous, avec l'idée d'une production extrêmement riche, celle d'une beauté avec laquelle on comprend que le génie des compositeurs modernes ait voulu rivaliser en la prenant pour idéal.

On peut les classer en trois groupes : documents littéraires ; documents figurés ; monuments d'architecture.

I. — Les documents littéraires sont les plus abondants de tous. Ils offrent à notre examen quatre groupes inégaux en importance de faits très différents.

1° Au premier rang, il faut évidemment placer le texte même des drames qui nous ont été conservés. Eux seuls ont un caractère artistique, tout le reste ne servant qu'à déterminer des particularités d'histoire, des noms, des dates, des modalités. Mais ils sont loin de nous renseigner d'une façon complète sur tout ce que nous voudrions savoir. D'abord ils ne contiennent aucune notation musicale ; j'en ai déjà donné la raison. Ajoutons qu'à l'origine les Grecs ne considéraient pas la musique de théâtre comme méritant d'être conservée en dehors des circonstances spéciales où on en avait fait usage. Pendant longtemps, il en fut de même pour les discours. (Probablement les drames d'Eschyle et de Sophocle, lorsqu'on les reprit après le ve siècle, furent joués avec une musique différente, au point de vue de la mélodie, de la musique initiale.) De plus, ces textes sont purement littéraires ; ils ne nous donnent aucun détail sur la manière dont l'action était réalisée ; ils ne ressemblent en rien aux livrets modernes où abondent les indications pratiques (et qui sont d'ailleurs tout aussi insuffisants, pour un autre motif, la plupart d'entre eux ayant été imprimés avant la 1re représentation). Ils semblent avoir été rédigés par quelqu'un qui n'était ni musicien ni homme de théâtre. Comment apparaissait l'ombre de Darius dans les *Perses* d'Eschyle ? Comment disparaissait Prométhée ? A quel moment et de quelle façon fonctionnaient les machines ? Quelle était la décoration de la scène ? A quel moment précis avaient lieu les entrées et les sorties ? Quel était le nombre des personnages muets ? Sur tout cela, nous voudrions être renseignés, et nous ne le sommes pas. Il est possible que de telles lacunes s'expliquent par ce fait qu'au ve siècle tout ce qui constitue l'art de la mise en scène était encore très rudimentaire. Quand on songe que des scènes comme celles qui sont au début du *Rhésus* d'Euripide ont été représentées en plein jour, on ne peut s'empêcher de croire que la convention et la fantaisie tenaient une place beaucoup plus grande sur le théâtre des anciens que chez les modernes. En tout cas, le texte littéraire des drames ne suffit pas, et il faut s'instruire à d'autres sources. Il y a encore :

2° *Tous les traités de musique grecque.* — Ils ont un caractère général et abstrait, sans application à un genre déterminé, ce qu'on ne saurait trop regretter. Mais, à l'occasion, ils nous donnent de précieux renseignements sur la musique de théâtre. Quelquefois même ces renseignements se rencontrent dans des ouvrages de caractère indéterminé. (Ex. certains *Problèmes* d'Aristote.)

3° *Les inscriptions.* — A Athènes, les grandes représentations et les concours étaient suivis de procès-verbaux officiels où on notait les faits caractéristiques de la solennité, et qui étaient probablement conservés dans des archives. On les appelait *Didascalies*. Puis on abrégea ces procès-verbaux, on les réduisit à l'essentiel, et on les grava sur le marbre. Nous en avons un certain nombre, d'ailleurs en mauvais état, mais qu'il est facile de rétablir, la langue officielle étant composée de formules qui se répètent à chaque occasion ; il est probable qu'ils

constituaient déjà pour les anciens une source de renseignements très abondante et fort précieuse.

C'est d'après ces *Didascalies* qu'Aristote composa un ouvrage spécial, aujourd'hui perdu, mais utilisé par ses successeurs, en particulier par Aristophane de Byzance ; la plupart des faits mentionnés par les scholiastes (commentateurs antiques) passent pour venir de cette source, ou pour être empruntés directement à des inscriptions que nous n'avons plus. Les *Didascalies* indiquaient la fête durant laquelle avait eu lieu la représentation, le nom de l'archonte, le titre des pièces, les concurrents, les vainqueurs. Ainsi une inscription à deux colonnes nous renseigne sur les représentations comiques en 354 et 353 avant J.-C. et (colonne de droite) sur les représentations tragiques en 420, 419, 418. Cinq inscriptions (mutilées) sur marbre pentélique nous font connaître des noms de chorèges, de poètes, de joueurs de flûte, de triomphateurs ; d'autres inscriptions sur marbre pentélique, trouvées dans le voisinage du théâtre de Bacchus sur le versant méridional de l'Acropole, nous donnent des listes de poètes tragiques et comiques ayant triomphé au concours. Une série d'inscriptions spéciales (C. I. A. II, 1280 et suiv.) nous renseignent sur les chefs de chœur ; la première se rapporte à une nouveauté du commencement du IVe siècle : institution de deux chorèges pour chaque chœur. Ces dernières inscriptions sont distinctes (on s'en est aperçu depuis quelques années seulement) de celles qui concernent les chefs de chœurs lyriques étrangers au théâtre. Avec les inscriptions recueillies à Athènes, nous en avons de Delphes, d'Orchomènes, d'Oropos, de Délos, de Samos, d'Iasos, de Rhodes. Un intérêt du même genre s'attache, dans les Archives de l'Opéra de Paris, à la collection des vieilles affiches. Il ne faut pas les croire négligeables

4° Il faut y joindre certaines *lois* relatives aux fêtes de Dionysos (comme celles que cite Démosthène dans son discours contre Midias).

5° *Les ouvrages littéraires* qui, d'une façon générale ou partiellement, ont un caractère technique. Les livres d'Aristote sur les Didascalies et les victoires dionysiennes, mis à profit par ses disciples, puis par les Alexandrins, ont été perdus. Sa *Poétique* reste, mutilée d'ailleurs. Nous avons d'autres ouvrages. POLLUX (IIe siècle de l'ère chrétienne) a puisé à l'histoire du théâtre par Juba II, roi de Mauritanie. En général, les renseignements qu'il donne sont peu estimés, souvent inexacts. Mais les sources où il puisait paraissent avoir été sérieuses. Elles avaient un caractère historique et intéressaient les origines, non pas seulement la période de décadence. Le plus intéressant est le 4e livre où Pollux donne des détails très précieux sur la danse (99-105), sur le chœur et les choreutes (106-110), sur le chant choral (111), sur les acteurs et la représentation (113), sur le théâtre en général (121), sur les parties du théâtre (123-132), sur les masques tragiques (133-141), satiriques (142), comiques (143-154). Après Pollux, il faut placer LUCIEN, qui est également du IIe siècle, et PAUSANIAS (*Guide en Grèce*, même époque). Bien entendu, tous ces documents doivent être étudiés ensemble ; l'un d'eux n'est décisif que si les autres concordent.

Chez les Romains, il y a aussi des « didascalies » avec le texte des pièces de théâtre. Il faut y ajouter, avec les renseignements épars dans la littérature générale : *a*) l'ouvrage en 10 livres de Vitruve (Ier siècle avant J.-C.), sur l'architecture, seul traité théorique sur l'art de bâtir que les anciens nous aient laissé, et dont tout le Ve livre est particulièrement intéressant pour nous, parce qu'on y

trouve une description — entachée d'ailleurs de certaines inexactitudes — du théâtre grec et du théâtre romain; *b*) le XI[e] livre de Quintilien ; c) les opuscules attribués à Donat (grammairien du IV[e] siècle).

II. — Parmi les MONUMENTS FIGURÉS (sculpture et peinture), les uns se rapportent à un mythe et rappellent la façon dont ce mythe était traité sur la scène lyrique. En général, ils sont postérieurs au V[e] siècle et appartiennent à une époque où la reprise des grands chefs-d'œuvre des maîtres exerçait une influence (comme aujourd'hui) sur les arts plastiques. Des vases de l'Italie méridionale, des objets étrusques, des sarcophages romains, sont des documents précieux. Jusqu'ici on ne les a utilisés que pour la reconstruction des pièces perdues; mais malgré la liberté d'exécution montrée par l'artiste qui omet ou ajoute certaines figures, modifie les situations et les gestes, ils peuvent servir à nous renseigner utilement sur l'action réelle qui se déroulait sur la scène, s'ils s'accordent avec les témoignages puisés à d'autres sources.

D'autres monuments figurés se rapportent directement au théâtre lyrique ; ils représentent : des scènes de mœurs et de caractères ; des allégories ; des masques. Les images scéniques nous sont données par des peintures sur des murs et des vases, les miniatures, les mosaïques, les monnaies, les bas-reliefs, les médaillons en terre, en marbre et en bronze. Les fresques des villes de Campiane détruites par le Vésuve contiennent un grand nombre d'images de ce genre. Moins nombreux sont les bas-reliefs. Des scènes, avec personnages masqués, de la comédie attique et de la comédie romaine, se trouvent dans les miniatures des manuscrits de Térence (à Rome, Milan, Paris) et dans une mosaïque étrusque, aujourd'hui au Vatican. Le vase de Ruvo et une mosaïque de Pompéi nous renseignent sur le drame satirique.

Pour établir la valeur de ces documents, il faut tenir compte de leur date et du talent de l'artiste. La vérité documentaire est d'autant plus grande que le talent de l'artiste est plus faible. Il n'est pas indifférent de remarquer que nous ne possédons pas d'image scénique d'origine attique ; et il n'y en a probablement jamais eu, car l'art attique répugnait à cette copie de la réalité (Iwan V. Müller).

III. — LES THÉATRES antiques, conservés à l'état de ruines, servent surtout à nous donner une idée de ce qu'était le drame lyrique au point de vue social. Il y en a un certain nombre, d'époques différentes, et dont l'importance est déterminée tantôt par la partie qui n'a pas été détruite (mur de fond, scène), tantôt par la date et les inscriptions. Ainsi le théâtre d'Aspendos en Pamphilie (Asie mineure) et celui d'Orange ont un mur (de fond) qu'on ne retrouve pas ailleurs. Le théâtre de Bacchus, où un académicien proposait, il y a quelques années, d'envoyer la Comédie-Française pour jouer *Œdipe roi*, a surtout attiré l'attention parce qu'il est placé sur « le sol sacré » d'Athènes ; mais c'est une œuvre romaine, postérieure de plusieurs siècles à l'époque classique. Parmi les monuments grecs, le théâtre d'Epidaure est le plus curieux ; œuvre de Polyclète (l'ancien), il passait déjà, dans l'antiquité, pour être le plus beau du monde. C'est surtout lui qui attire désormais l'attention et l'effort des archéologues, à cause de son antiquité, et parce que, seul, il a une « scène », en partie conservée. (Depuis les travaux de Dörpfeld, il donne lieu à des difficultés d'interprétation qu'on n'a pas encore résolues de façon définitive.) Les autres théâtres récemment exhumés, Thorikos, Assos, Sicyone, Segeste...) ne peuvent rien apprendre de spécial sur le drame lyrique parce qu'ils n'ont pas de scène. Seul le théâtre d'Oropos ferait

exception (avec une inscription sur le mur antérieur de la scène) ; mais il a moins d'importance que celui d'Epidaure.

IV. — A côté de ces grandes sources d'information, on peut mentionner des documents de moindre valeur, et qui appartiennent surtout à l'archéologie. Nous possédons un certain nombre de jetons en ivoire ou en os (*tesseræ*) dans lesquels on a vu avec raison des contremarques de théâtre. D'un côté, est l'image d'un personnage mythologique ou historique, ou un emblème ; de l'autre, un chiffre et un nom en grec, se rapportant à l'image placée sur l'autre face. Le chiffre est donné à la fois en signes latins (en haut) et en lettres grecques (au-dessous). Ces contremarques appartiennent sans doute à l'époque impériale, où on jouait à la fois pour des Grecs et des Romains. L'emblème indique une partie du théâtre, et le chiffre le rang où se trouvait la place. Comme ces jetons ne portent jamais de chiffre supérieur à 15, on a pensé qu'ils servaient pour les 15 premiers rangs, réservés aux spectateurs privilégiés occupant les rangs inférieurs. On a aussi beaucoup d'autres contremarques (?) en forme de monnaie de plomb (*piombi*) pourvues d'inscriptions et de figures diverses.

II. — *Le moyen âge.*

Tel est, à grands traits, le cadre que l'on peut donner à une étude du drame lyrique dans l'antiquité ; et telles sont les sources d'information où l'on peut puiser.

Dans la seconde grande période, qui est comme une énorme parenthèse entre la première et la troisième, parce que, tout en restant fidèle au principe de la tradition, elle interrompt un courant qui, après elle, reparaîtra dans le même sens, nous entrons dans un monde nouveau, celui du moyen âge chrétien. Nous passons de la religion de Dionysos à celle du Christ, du paganisme à la Bible. Les seules analogies avec l'âge précédent sont les suivantes : le drame reste musical, populaire et liturgique. L'esprit seul est tout autre ; l'art aussi. Nous avons des œuvres intéressantes et fort curieuses, mais ce ne sont plus des chefs-d'œuvre comme au temps d'Eschyle et de Sophocle. C'est la période des Mystères. Certaines fêtes populaires, accompagnées d'une liturgie qui était déjà une mise en scène, — comme la fête de Noël avec le défilé des prophètes, la Nativité, l'Adoration des mages et des bergers, le massacre des Innocents, la mort d'Hérode et la fuite en Egypte ; le cycle de Pâques et la Passion, l'idée terrible du Jugement dernier avec son partage du monde en deux royaumes, l'enfer et le ciel ; les miracles de Notre-Dame et des saints, — tels sont les éléments d'où est sorti, par une extension naturelle de la liturgie, le drame du moyen âge. Nous ne devons pas hésiter à l'annexer à l'histoire de la musique, car le plain-chant s'y trouve associé, soit pour des chœurs, soit pour des soli.

Cette période commence dès le XIIe siècle avec le *Jeu d'Adam* et se termine au milieu du XVIe siècle, où un arrêt du Parlement, daté du 17 novembre 1548, défend aux confrères de la Passion « de jouer le mystère de la Passion de notre Sauveur », à cause des libertés et des excès qui avaient fini par se glisser dans leurs pièces. C'est quelque chose comme le modernisme chrétien en matière de théâtre, condamné, cette fois, par l'autorité civile.

Cette période, qui s'étend du XIIe siècle à 1548, est remplie par un très grand nombre de drames : nous en connaissons 400 environ, d'étendue

très inégale et dont l'ensemble fait plus d'un million de vers ; 8 seulement sont du XIIIe siècle ; sur les 43 pièces du XIVe siècle, 40 sont des miracles de Notre-Dame. Le XVe siècle est l'apogée du genre ; il s'ouvre par les fameuses lettres patentes du roi Charles VI qui, le 4 décembre 1402, donne un privilège aux confrères de la Passion dont la scène était installée au rez-de-chaussée de l'hôpital de la Trinité, si bien qu'à partir de ce moment il y a une troupe régulière et un théâtre fixe.

Ce théâtre si riche a été étudié, durant une partie du XIXe siècle, suivant une méthode incomplète dont l'ancienne Université est responsable. Des philologues tels que Montmerqué, Edelestand du Méril, Francisque Michel, etc., n'ont pris en considération que le texte littéraire ; ils ont négligé la musique. Or, nous savons que tous les drames liturgiques étaient chantés (en partie). D'abord la plupart des manuscrits reproduisent la mélodie au-dessous des paroles ; et, quand ils ne le font pas, le copiste a soin de nous prévenir dans les *Didascalies* que le livret était accompagné de chant. Le premier qui ait entrepris de combler cette grave lacune de la critique est de Coussemaker dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (1852) et dans ses *Drames liturgiques du moyen âge* (1861). En prenant pour guides les fac-similés qu'il a publiés, j'étudierai ici :

D'après le manuscrit Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui à la bibliothèque nationale : *les Vierges sages et les Vierges folles ; les Prophètes du Christ* ;

D'après le manuscrit de la bibliothèque de Tours : *la Résurrection* ;

D'après un manuscrit aujourd'hui en Italie, mais qui, avant la Révolution, avait appartenu au chapitre de la cathédrale de Beauvais : *Daniel ;*

D'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, aujourd'hui à Orléans : *les Filles dotées, les Trois Clercs, le Juif volé, le Fils de Gédron, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, les saintes Femmes au tombeau, l'Apparition à Emmaüs, la Conversion de saint Paul, la Résurrection de Lazare ;*

D'après le manuscrit Bigot, qui est à la B. N. : *les Pasteurs, les Trois Rois, la Nuit de Pâques ;*

D'après le manuscrit d'Origny-Sainte-Benoite, aujourd'hui à la bibliothèque de Saint-Quentin : *Le drame des trois Maries ;*

D'après les manuscrits des archives de la cathédrale de Cividale : *l'Annonciation*, et *le Jour de la Résurrection* ;

D'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale : *le Jeu de Robin et de Marion.*

Les manuscrits que je viens d'indiquer à côté du titre des œuvres constituent les sources principales, mais il y en a beaucoup d'autres : pour la musique, les *traités* du moyen âge ; pour l'organisation et l'histoire générale du théâtre, un nombre indéterminé de pièces d'archives qu'il est impossible de classer, tant leurs objets sont différents. Bien entendu, ici comme en Grèce, les monuments figurés sont à utiliser. Si l'on a pu parler du « renouvellement de l'art *par les mystères* à la fin du XVe siècle » (E. Mâle), inversement les œuvres d'art, — telles que la *Passion* de Memmling au musée de Turin — peuvent nous renseigner sur la mise en scène des œuvres dramatiques. Au musée de l'Opéra de Paris (au bas de l'escalier qui y conduit), il y a une reconstitution du théâtre du moyen âge et de toutes ses parties, d'après la miniature (œuvre d'Hubert Caillaux) du manuscrit 12536 de la Bibliothèque nationale.

III. — *Période transitoire.*

Entre l'année 1548, où finit le règne des mystères, et les débuts de l'opéra moderne, l'interrègne est très riche en compositions musicales, mais surtout en musique religieuse et musique de chambre; pour l'Italie, cette pause de l'histoire du drame lyrique s'étend jusqu'en 1594; pour la France, jusqu'en 1671 ; pour l'Allemagne, jusqu'au milieu du xviii[e] siècle. Au point de vue spécial du théâtre lyrique français, la transition vers l'art moderne est représentée par les ballets de cour et par quelques essais de comédie ou de tragédie avec musique.

Les ballets ont fait les délices de l'ancienne monarchie. Le premier est le *Ballet comique de la Reine* ou *Circé*, donné en 1581, sous Henri III, pour les noces du duc de Joyeuse et de M[lle] de Vaudemont, sœur de la reine Louise de Lorraine ; ouvrage important pour l'histoire, car l'auteur, Balthazar de Beaujoyeux, dit qu'en mêlant la poésie, la danse et la musique, il a voulu « faire parler le ballet, en faisant chanter et résonner la comédie », ce qui est déjà un programme d'opéra. Il y a d'innombrables fêtes où la musique est associée à une mise en scène très luxueuse et à des madrigaux ; on peut citer parmi les plus beaux ballets : en 1615, le *Triomphe de Minerve*, pour lequel le compositeur Guédron composa un air sur des paroles de Malherbe ; en 1617, la *Délivrance de Renaud*, où Louis XIII dansa et où un orchestre de 45 musiciens, avec 60 chanteurs, fut dirigé par Mauduit ; en 1648, le *Ballet du dérèglement*, où le compositeur, Mollier, parut en trois costumes différents, à côté des plus célèbres seigneurs de la cour ; en 1659, la célèbre *Pastorale* de l'abbé Perrin et de Cambert, qui fut exécutée en 1660, pour le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse, avec le sous-titre de « première comédie française en musique » ; en 1663, le *Ballet des arts*, où M[lle] de Sévigné, la future M[me] de Grignan, fit ses débuts à côté du roi qui dansait un rôle de berger ; en 1664, la *Mort d'Adonis*, musique de Boesset et, au théâtre du Marais, les *Amours de Jupiter et de Sémélé*, ballet de P. Boyer et Mollier ; en 1666, le 2 décembre, au château de Saint-Germain-en-Laye, le *Ballet des Muses*, de Benserade, avec 13 entrées ; le *Triomphe de Bacchus dans les Indes*, de Boesset.

En même temps, il faut mentionner certaines pièces accompagnées de musique, de danses, de « machines », comme l'*Andromède* (1647) et la *Toison d'or* (1660), de P. Corneille, le *Mariage forcé* (1664), les *Amants magnifiques* et le *Bourgeois gentilhomme* (1670), de Molière.

Les dates importantes de cette période, à un autre point de vue, sont : l'arrivée d'une troupe italienne, appelée par Mazarin, qui joue le premier opéra qu'on ait vu à Paris, *la festa theatrale della Finta Pazza* de Sacrati, en 1645, suivie, en 1547, de l'*Orfeo* de Luigi Rossi ; — l'arrivée de Lulli, appelé à Paris par le chevalier de Guise, en 1646 ; — en 1669 (28 juin), les lettres patentes accordant un privilège à Perrin, mais bientôt révoquées (mars 1672) au profit de Lulli ; — en 1670, la signature du bail pour la construction de la salle de l'Opéra par Guichard, intendant du duc d'Orléans.

Cette période de transition sera surtout intéressante au point de vue des mœurs musicales.

IV. — *Période moderne.*

En 1671, commence l'histoire proprement dite de l'opéra français, en retard sur l'opéra italien, qui au cours du XVIIe siècle, et dès 1594 (*Dafne* de Peri, Caccini et Corsi), avait déjà produit des œuvres très importantes, comme la série des opéras de Monteverde, depuis *Orfeo* (1607) jusqu'à l'*Incoronazzione di Poppea* (1642).

Cette période, qui s'étend de 1671 jusqu'à aujourd'hui et qui comprend une évolution considérable avec des changements de traditions et des renouvellements d'esthétique profonds (surtout au XIXe siècle), doit naturellement être subdivisée en plusieurs parties. L'histoire musicale y est aussi riche et variée que l'histoire politique, dont elle a suivi les fluctuations. Tout d'abord, cela va sans dire, il faut distinguer le drame lyrique en Italie, où après les grands noms de Monteverde, d'Alexandre, de Dominique et de Joseph Scarlatti, il est successivement représenté par Cherubini, Spontini, Paer, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi ; — le drame lyrique allemand, qui est en retard sur tous les autres, car le premier opéra (italien) de Gluck est de 1741 et un opéra allemand ne paraît qu'en 1776, à Mannheim, avec le *Günther von Schwarzburg* de Holzbauer ; Mozart, Beethoven, Weber, R. Wagner, sont les seuls noms auxquels nous nous arrêterons ; — le drame lyrique français.

En France, nous devrons distinguer le grand opéra et l'opéra comique.

1° *Opéra.*

Voici d'abord les divisions qu'on peut introduire dans l'histoire du grand opéra français. J'en distingue quatre principales :

1° *De la* POMONE *de Cambert* (*1671*) *à la fin de l'école de Lulli, c'est-à-dire à la 1re représentation à Paris d'un opéra de Gluck,* IPHIGÉNIE EN AULIDE, *en 1774.*

C'est l'étape la plus longue de toutes, et cela se conçoit. Ses limites se trouvent dans une portion de l'ancien régime où il n'y a pas eu de changement politique profond et où par conséquent les idées et les mœurs dont l'art s'inspire sont restées très longtemps les mêmes. Après deux ouvrages de Cambert qui, avec *Pomone* (1671), est le premier compositeur dramatique français (le second de ses ouvrages est la pastorale *des Peines et des Plaisirs de l'amour*, cinq actes et un prologue, 1671), cette étape est marquée par l'entrée en scène de Lulli, son règne et celui de ses élèves, quelquefois ses rivaux, et ses successeurs.

Lulli débute en 1672 par une pastorale, *Les festes de l'amour et de Bacchus*, puis il donne successivement ses tragédies, dont la série est coupée par quelques ballets, mascarades, pastorales ou divertissements : *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée*, *Atys* (1675), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685).

Autour ou à la suite de Lulli, il y a ses élèves et imitateurs : Colasse, qui mettait au point, en écrivant les parties intermédiaires ou « remplissages », les partitions de son maître, lequel ne daignait écrire que le chant et la basse chiffrée ; Marais ; Desmarets, l'auteur de *Circé* (1694) et de *Vénus et Adonis* (1697) ; Charpentier, l'auteur de *Médée* (1693) (et de la musique du *Malade imaginaire* de Molière), qui était l'élève de Carissimi et qui fut le rival de Lulli.

Le plus célèbre des continuateurs immédiats de Lulli est Campra, qui con-

tinue à la fois la tradition de la tragédie lyrique et celle de l'opéra-ballet, et après lequel se place toute une série de compositeurs distingués : Destouches, Michel de la Barre, Bouvard, Rebel, La Coste, Bertin de la Doue, La Motte, Salomon, Bourgeois, Matho, Mouret, Monteclair, Colin de Blamont, Aubert, Lalande, Francœur, Villeneuve, Royer, le marquis de Brassac, enfin Rameau.

Rameau est un des sommets de notre XVIIIe siècle musical. Il n'a pas écrit moins de 27 opéras depuis *Samson* (1730) jusqu'aux *Paladins* (1760), plus un certain nombre de « divertissements ». On peut le considérer comme le dernier et le plus glorieux représentant de l'école de Lulli. A ses côtés, avec plusieurs compositeurs de la génération de Campra (né en 1660, 23 ans avant Rameau), se placent les œuvres de musiciens de valeur : Duplessis, Boismortier, Niel, Grenet, Mion, Mondonville, Bernard de Bury, Leclair, Dauvergne, le chevalier d'Herbain, Giraud, Berton, Trial, Laborde, Cardonne, Philidor, Floquet, Gossec.

2° *La seconde période commence en 1774, avec* l'IPHIGÉNIE EN AULIDE *de Gluck et peut être étendue jusqu'au* SIÈGE DE CORINTHE *de Rossini (1826).*

Les noms de Gluck, de Spontini et de Cherubini en représentent les subdivisions. A partir de 1774 apparaissent certaines œuvres d'une esthétique nouvelle dont on s'inspirera jusqu'à la fin du XIXe siècle, et l'orchestre moderne commence à se constituer. Les progrès sont d'ailleurs assez lents sur ce point, en particulier pour ce qui concerne les instruments à vent. Les instruments à percussion sont presque au complet dès 1789 ; mais en 1791, dans *Bacchus et Ariane*, ballet héroïque de Rochefort, on trouve encore un serpent, — le vieux serpent d'église — remplissant la partie de contre-basson, et il faut arriver jusqu'à *Astyanax* (opéra de Kreutzer, 1801), pour trouver quatre parties réelles de cors, suivant l'habitude moderne.

Gluck, dont la carrière dramatique commence en 1741 avec *Artaserse*, joué à Milan, est l'auteur de 46 ouvrages de théâtre lyrique, dont quelques-uns appartiennent à notre répertoire et sont considérés comme français, malgré la qualité autrichienne de l'auteur. Le cosmopolitisme est d'ailleurs une caractéristique de cette époque ; les étrangers dont les œuvres ont été représentées sur la scène française ou qui sont venus eux-mêmes à Paris pour y faire leur théâtre sont assez nombreux : pour l'Italie, c'est Piccini, Paisiello, Anfossi, Sacchini, Traetta, Salieri, Zingarelli, Porta, Blangini ; pour la Belgique, Grétry ; pour les pays allemands, Kalkbrenner, Steibelt, Winter, et, avec Gluck, Mozart, dont *le Mariage de Figaro* a été joué en 1793 — sans succès — sur la scène de notre Académie de musique. Les compositeurs français de l'époque sont : Désormery, Pouteau, Candeille, Rodophe, Désaugiers, Rochefort, Le Moyne, Edelmann, Dezède, Le Froid de Méreaux, Mlle Villard de Beaumesnil, Miller, *Méhul*, Langlé, Champein, *Jadin*, Eler, Lefebvre, *Nicolo-Isouard*, *Kreutzer*, *Catel*, *Dalayrac*, *Le Sueur*, Pertuis, Dacondeau, Gaveaux ; auxquels il faut ajouter les chorégraphes : Noverre, Gardel, Vestris, Duport et Blache.

La dernière partie de cette période, qui commence avec la *Vestale* de Spontini (1807) ou, si l'on préfère, avec les *Abencérages* de Cherubini (1813), est remplie par les œuvres des compositeurs précédents, auxquels il faut ajouter les noms de Garcia, Reicha, Gyrowetz, Schneitzhœffer, Sor, Carafa ; déjà apparaissent quelques ouvrages de Habenek, Auber, Hérold, Boïeldieu.

3° *La troisième période s'étend de 1826 à 1840.* Avec elle commence l'âge d'or de l'opéra. Elle est marquée par les œuvres de Rossini : *le siège de Corinthe* (1826),

Moïse (1827), *le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829), *Othello* (1844), *Robert Bruce* (1846) ; par les deux opéras de Meyerbeer : *Robert le Diable* en 1831, les *Huguenots* en 1836 ; par quatre pièces d'Auber : *la Muette de Portici* (1828), *le Dieu et la bayadère* (1830), *le Philtre* (1831), *le Lac des fées* (1831) ; par le *Benvenuto Cellini* de Berlioz (1838) ; par les deux opéras de Donizetti : *Lucie de Lamermoor* en 1837 et *la Favorite* en 1840 ; par les opéras d'Halévy : *la Juive* (1835), *Guido et Ginevra* 1(838), *la Reine de Chypre* (1841), *Charles VI* (1843). A côté de ces noms illustres, d'autres compositeurs de second rang ou qui ne devaient arriver à la gloire qu'un peu plus tard, sont joués sur la scène lyrique française : Chelard, Ginestet, Th. Labarre, C. Gide, Louise Bertin, Niedermeyer, Benoist, A. Thomas, de Ruolz, Reber, Flotow, Deldevez, Ad. Adam, Balfe, Mermet, Pugni, F. David, Clapisson.

La quatrième période va du *Prophète* (1849) à nos jours. Elle est caractérisée dans sa première partie par le règne de Meyerbeer, de Gounod, de Verdi, et, dans sa seconde partie, par le cosmopolitisme, le renouvellement et la confusion des écoles. Les œuvres caractéristiques sont, de Meyerbeer : *le Prophète* et *l'Africaine* (1865) ; de Gounod : *Sapho* (1851), *la Nonne sanglante* (1854), *Faust* (1859) ; de Verdi : *les Vêpres siciliennes* (1855), *le Trouvère* (1837), *Don Carlos* (1867) ; de F. David : *Herculanum* (1859) ; d'Ambroise Thomas : *Hamlet* (1868) ; et les charmants ballets de Léo Delibes, *la Source* (1866), *Coppélia* (1870), *Sylvia* (1876). E. Reyer donne alors deux ouvrages de début : le ballet-pantomime *Sacountala* (1858) et *Erostrate*, opéra en deux actes (1871). Avec Adam, Auber et Halévy, il y a un grand nombre de compositeurs : de Saint-Jullien, Rosenhain, Deldevez, Tolbecque, H. Potier, Limmander, comte Gabrieli, Biletta, Membrée, G. Alary, V. Massé, Giorza, E. Boulanger, Mermet, Duprato, E. Diaz, E. Guiraud.

Le XIXe siècle, à partir du *Siège de Corinthe* (1826), est pour l'histoire de l'opéra une période extraordinairement brillante à cause du génie de quelques musiciens, du talent de certains librettistes et aussi à cause de chanteurs et de cantatrices célèbres dont plusieurs me fourniront le sujet d'études particulières. Dès 1827, apparaît le ténor Nourrit (rôle d'Aménophis de *Moïse*), qu'on retrouve dans *la Muette* (rôle de Mazaniello), dans *Guillaume Tell* (Arnold), *Robert le Diable*, avec des artistes comme Mmes Cinti-Damoreau, Dabadie, Dorus-Gras, dans Eléazar de *la Juive*... Avec lui, des chanteurs comme Levasseur (rôle du cardinal dans *la Juive*), Lafont, Derivis, Duprez (Edgar de *Lucie*), Gueymard, Obin, Michot, Faure (dans le Méphistophélès de *Faust* et le Nelusco de *l'Africaine*) ; Mme Pauline Viardot, qui en 1849 chantait Fidès en compagnie de Roger et de Levasseur ; puis Mmes Nilson, Marie Sax, Borghi-Mamo...

Dans cette esquisse, je ne parle pas des opéras étrangers, italiens, allemands ou autres, bien que j'aie l'intention de m'en occuper, parce que nous retrouverons les meilleurs d'entre eux dans le répertoire français. C'est ainsi que des compositeurs tels que Lulli, Gluck, Grétry, Meyerbeer, Rossini et beaucoup d'autres, étant venus en France pour y faire leur théâtre, bénéficient de l'adage : *possession vaut titre*, et sont considérés comme incorporés à notre histoire musicale. Il en est de même pour les opéras de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Wagner. Les grands musiciens des trois derniers siècles ont eu cette opinion, flatteuse pour notre amour-propre national, qu'un chef-d'œuvre n'est consacré que quand il a été joué à Paris Et en fait, *sauf un petit nombre d'exceptions*, les drames

lyriques n'ayant pas été représentés sur la scène française sont peu importants : par exemple, la plupart des opéras de Hændel, ou ceux de la jeunesse de Meyerbeer. Je ne vois guère qu'une période qui mérite une étude spéciale en dehors du répertoire français : c'est celle de l'opéra italien dans les cinquante premières années du XVIIe siècle. Il ne faut pas oublier en effet qu'ébauché à la fin du XVIe siècle par des compositeurs tels que Peri et Cavalieri, l'opéra fut vraiment fondé par Monteverde, né à Crémone en 1558, mort à Venise en 1643, et dont la carrière s'étend de l'*Orfeo* (1607) au *Couronnement de Poppée* (1642). L'étude de ce dernier opéra, en particulier, doit être comme la préface d'une étude consacrée au drame lyrique français.

2° *Opéra comique.*

Pour l'opéra comique, qui est d'abord une parodie de l'opéra sérieux, puis une juxtaposition de l'opéra et de la comédie, on peut distinguer les périodes suivantes :

1° De 1714, date où pour la première fois le mot « opéra comique » apparaît sur une affiche, à *la Servante maîtresse* de Pergolèse (1752) ;

2° De 1752 au *Joseph* de Méhul, 1807 ;

3° De 1807 à 1890, date de *la Basoche* de M. Messager (qui, sauf deux exceptions ultérieures, semble marquer la fin du genre). Cette période, la plus brillante de toutes, peut se subdiviser ainsi : de 1807 à 1837, date du *Domino noir* d'Auber ; de 1837 à 1866, date de la *Mignon* d'A. Thomas.

Il me reste à indiquer les sources qu'une étude du drame lyrique moderne doit mettre à profit ; mais cette leçon est déjà si longue que je dois renvoyer cet important sujet à la prochaine fois.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Exécutions et publications récentes.

REPRISE DE « FAUST » A L'OPÉRA. — MM. Messager et Broussan ont pris très heureusement contact avec le public, par une reprise très brillante de *Faust*. Le public a mis quelque lenteur à s'échauffer devant un opéra qu'il sait par cœur, mais le succès a été très net et la première impression est de bon augure. A vrai dire, — sauf une rangée de fauteuils en plus du côté de l'orchestre, — presque rien ne *paraît* modifié dans la salle de l'Opéra. Il y a toujours des loges sur la scène... Les décors nouveaux sont brillants ; celui qui encadre le ballet, avec ses fonds bleu sombre, est bien inspiré des toiles de Gustave Moreau. Il y a quelques réserves à faire. Le premier décor est fâcheux ; il ressemble à une page d'éloquence qui débuterait par de grosses fautes d'orthographe. Il fallait une voûte, et on a mis un plafond où les poutres se croisent à angles droits ; il fallait une fenêtre en ogive, et on a mis une fenêtre Renaissance avec une porte qui semble copiée sur celle du château de Blois. Pourquoi persister dans cette erreur. alors qu'au début de son chef-d'œuvre, Gœthe a lui-même indiqué le lieu de la scène: *sous la haute voûte d'une étroite salle gothique* (*in einem hochgewœlbten engen gotischen Zimmer*). (La date de 1587 se rapporte à un ouvrage dont il est absolument inutile, on le voit, de parler ici. Au surplus, il serait inexact de la considérer comme marquant la première apparition de la légende de Faust. Il y

aurait beaucoup à dire là-dessus. Je me borne à renvoyer à l'ouvrage de Milchsack, *Historia dr. Fausti*, Wolfenbüttel, 1897 et à la *Zeitschrift f. deutsche Philologie*, Halle, 1897, 399, *Untersuchungen zur Entwickelungsgeschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust.* Mais ce n'est là qu'un objet de curiosité pour les gens qui ont du temps à perdre. L'indication du lieu de la scène, donnée par Gœthe lui-même, est suffisante, et le *Gaulois* pouvait se dispenser d'ouvrir une enquête à la suite de notre observation).

Le décor du jardin ne m'a pas beaucoup plu. La maison de Marguerite, qui est un élément si important de la scène, n'a pas été mise en évidence, de façon à attirer l'attention et la sympathie. La verdure qui l'encadre (et l'opprime) est trop uniforme et quelconque. Cette maison étant placée au fond de la scène, il en résulte que Faust lui tourne le dos en chantant : *Salut, demeure chaste et pure !* Il aurait fallu la placer sur un côté. Et puis comment n'a-t-on pas songé à marquer par un jeu de lumière plus habile les trois moments de la scène : le jour, le crépuscule, la nuit ? D'une façon générale, l'éclairage doit être soigné un peu plus (et la lampe de l'électricien rendue invisible aux spectateurs). Le décor qui encadre le retour des soldats a été applaudi. Les costumes sont charmants. L'interprétation musicale, très soignée du côté de l orchestre (tous les mouvements ont été revus et réglés avec soin), est assez bonne du côté des artistes. Plusieurs fois, la justesse des voix a été douteuse. — S.

L'OUVERTURE D'« IPHIGÉNIE EN AULIDE » AU CONCERT LAMOUREUX. — Après une polémique qui eut des suites inattendues, au sujet de l'interprétation du bel opéra de Gluck à l'Opéra-Comique, il était naturel que M. d'Indy profitât de sa présence à la tête de l'orchestre Lamoureux pour faire exécuter, telle qu'il la comprend et qu'il prétend qu'elle doit être comprise, l'ouverture d'*Iphigénie*. Réduite à cette seule pièce de symphonie, la démonstration risquait de n'être pas convaincante. Je ne crois point qu'elle l'ait été. Certes l'interprétation de M. d'Indy est fort intéressante, riche en changements de mouvement, en nuances imprévues, en contrastes accentués. Mais il n'a pas paru que le sens expressif en fût grandement augmenté. Le public a semblé parfois dérouté. Par exemple, l'accélération soudaine du *tempo*, vers la fin du grand unisson des cordes, fut jugée peu compréhensible. J'avoue partager ce sentiment. Mais, au reste, l'argumentation de M. d'Indy reste entière. Car elle porte bien plutôt sur le drame proprement dit que sur les pièces symphoniques qu'il peut contenir. Et je souhaiterais fort, pour ma part, que partout, même à la *Schola*, on se pénétrât de cette idée que la musique ancienne reste de la musique, qu'il faut s'attacher à en faire librement ressortir le sentiment et la signification, qu'il faut les chercher patiemment, sans cesse, et qu'il n'y a aucune raison pour figer la sensibilité des vieux maîtres sous la croûte glacée d'une solennité majestueusement impassible.

Je trouve aussi que Wagner a pris avec Gluck une bien grande liberté en ajoutant à l'ouverture originale, qui ne conclut point, une péroraison développée et véritablement personnelle. Certes, il en fallait une, si l'on voulait donner l'œuvre au concert. Mais la plus simple, la plus nue dirai-je, eût été plus respectueuse. Celle-ci est ingénieuse sans doute, très logique même, je le veux bien. Mais j'eusse préféré que M. d'Indy, en choisissant la péroraison de Mozart, ne sanctionnât point de son autorité le remaniement, fût-il génial, de la musique des maîtres. — H. Q.

FRAGMENTS DE « DARDANUS », DE RAMEAU (CONCERTS LAMOUREUX). — Il n'est pas trop tôt que les grands concerts se décident, enfin, à ne plus ignorer Rameau. L'Opéra dans un mois lui ouvrira ses portes, et Dijon hier, et Montpellier aussi, grâce à l'initiative de M. Ch. Bordes, l'auront déjà précédé. On peut prévoir pour notre grand musicien national, sinon la popularité qui ne saurait guère revenir aux œuvres des siècles passés, au moins cette gloire vivante et non plus seulement verbale dont Gluck bénéficie depuis quelques années.

Ils sont en vérité charmants, ces trois airs de ballet : *Menuet*, *Rondeau du Sommeil*, *Rigaudon*, que jouait l'orchestre Lamoureux. Le second surtout est d'une grâce exquise et d'une délicatesse de sentiment que Gluck n'a connues qu'exceptionnellement.

Avec les airs chantés, l'auteur d'*Orphée* reprendrait plutôt l'avantage. Non pas que l'air *Monstre affreux* le cède en vigueur à ce qu'il écrivait de plus énergique. Mais l'air d'Iphise (Scène I, IIIe acte) a tant soit peu vieilli ; Mme Marthe Philipp, soliste applaudie de la *Schola*, l'a fort bien chanté avec une voix charmante et des qualités d'expression et de style dont l'honneur revient à cette *Schola* qui l'a formée. M. Bourgeois, dont la diction est bonne cependant, lui demeure bien inférieur comme goût et comme intelligence. — H. Q

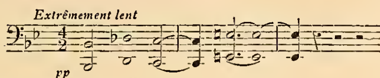
LA « DEUXIÈME SYMPHONIE » (EN *si* BÉMOL), DE M. VINCENT D'INDY (CONCERTS LAMOUREUX). — Il n'est point aisé en quelques lignes, forcément trop brèves, de rendre compte d'une composition de l'importance de celle-là. Elle n'est point nouvelle, à la vérité. Écrite à l'intention de l'orchestre de l'Association des concerts Lamoureux, qui l'exécuta pour la première fois le 28 février 1904, elle n'a cependant guère été exécutée depuis, soit à Paris, soit ailleurs.

C'est que l'œuvre est difficile. Je ne parle point seulement des difficultés d'exécution, bien que grandes assurément. Mais l'intelligence parfaite de la composition nécessite de la part d'un chef, si expérimenté soit-il, un travail assidu et un vif sentiment de l'esprit qui anime cette musique.

Car sous des formes que beaucoup, à l'époque présente de debussysme triomphant, estiment surannées, artificielles et destructives de toute spontanéité, à travers les affirmations peut-être trop volontaires d'un art conscient de soi jusqu'à l'excès parfois, se révèle, à qui sait la percevoir, une sensibilité profonde, une émotion, contenue certes et discrète, mais souvent intense. Ceci est une symphonie, nullement un poème symphonique ou rien de semblable. M. d'Indy, malgré le culte qu'il professe pour les traditions et les formes classiques, n'a pas écrit beaucoup d'œuvres de cette sorte. Sa première symphonie sur un air montagnard français, plus connue et plus populaire que celle-ci, est aussi beaucoup moins rigoureusement construite. Et toutes les autres pièces qu'il écrivit pour l'orchestre restent au fond des poèmes symphoniques. Car c'est un trait curieux de ce maître traditionaliste d'avoir montré, pour ainsi dire malgré soi, tout ce qu'un musicien en pleine possession de son art et de sa technique peut tirer d'un genre qu'il condamne théoriquement pour le croire, bien à tort, exclusivement voué aux brillantes futilités de la musique pittoresque.

Il importe peu que dans l'énumération des quatre morceaux de l'œuvre, le compositeur ait renoncé aux appellations consacrées d'*allegro*, *adagio* ou d'*andante*, de *scherzo*, de *finale*, pour leur substituer des appellations françaises plus précises. C'est bien un *allegro* de symphonie que ce premier morceau si vif, si

franc d'allure, si nerveusement rythmé, dès que, après l'exposition en long et lent prélude d'une figure mélodique qu'on retrouvera partout



le premier thème s'élance, chanté par le cor :



La majeure partie du morceau est établie sur ce thème, oscillant essentiellement entre les tonalités de *si* bémol et de *ré*, merveilleusement développé et transformé, combiné d'un art souverain avec des rappels de la formule initiale de l'introduction, jusqu'à l'apparition d'un second, de caractère plus tendre et plus pénétrant, qui deviendra la mélodie fondamentale de l'andante.

Cet andante (ici : *Modérément lent*) ne reproduit pas comme presque toujours chez les classiques, la forme de l'air varié. Deux thèmes, très différents, y apparaissent. Celui-ci d'abord, dont voici le début, aspect définitif de la deuxième mélodie de l'allegro :



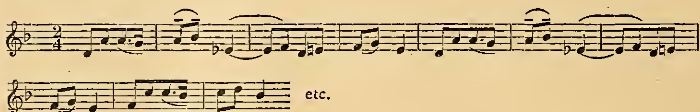
Puis cet autre, d'un sentiment tout neuf, d'un mouvement plus vif et que les harpes, dans une teinte de fraîcheur délicieuse, exposeront les premières en doubles octaves :



Ces deux premiers morceaux sont, à mon sentiment, de la beauté la plus rare et la plus singulière, sans obscurité ni longueur. Y louer les mérites d'une orchestration pondérée à miracle, d'une richesse solide, sans étalage inutile et,

sans recherches affectées, ce serait inutile. Tout le monde est d'accord sur ce point. Mais j'insisterais volontiers sur la qualité de l'élément mélodique. Abondante et pleine, la mélodie, en ces pages, coule de source avec une spontanéité qui ne sent point l'effort. L'inspiration demeure toujours élevée et, quelque complexes que puissent être les transformations au cours du développement, j'estime qu'on peut partout saisir du premier coup la pensée de l'auteur; dans cette technique compliquée chaque élément apparaît mis en place et en valeur.

Le troisième morceau ne semble guère inférieur. Sans doute est-il moins expressif. C'est naturel, puisqu'au fond il n'est qu'un *scherzo*, un badinage, si l'on se souvient du sens initial de ce mot. Cependant la mélodie principale, aux allures de chant populaire, se revèle parée d'une grâce mélancolique et tendre, quand la voix un peu triste d'un alto solo la fait entendre, dès le début, sur les accords détachés des cordes :



Quant au dernier morceau, « Introduction, fugue et finale », bien que beaucoup de juges excellents s'accordent à lui donner la première place, je ne saurais m'empêcher de le mettre au-dessous des autres. Je ne méconnais point le grandiose du finale où le thème de l'andante reparaît, magnifié par la voix des cuivres, en forme de choral. Mais, pour les pages précédentes où reviennent successivement les divers thèmes et de nombreux rappels de leurs transformations précédentes les plus saillantes, elles ne sauraient être entendues sans fatigue. Impression défavorable qu'expliquent peut-être les dimensions de la composition (cette symphonie dure presque une heure) et que vient heureusement combattre l'éclat de la péroraison.

Quoi qu'il en soit, cette symphonie de M. d'Indy demeure un monument de l'art contemporain. Et rares sont les artistes qui, même avec un demi-succès, eussent réussi à mettre sur pied cet ensemble imposant.

Est-ce un chef-d'œuvre ? Voilà un mot qu'il ne faut prononcer qu'avec une réserve extrême quand il s'agit d'un artiste contemporain. La postérité dément si souvent la hâte d'un enthousiasme trop prompt ! Mais quand on pense que toute l'Allemagne musicale applique couramment cette qualification superbe aux symphonies de Brahms, si opaques, si lourdes, si désespérément classiques dans le mauvais sens !... Je ne conclus point. Plus qu'aucun peuple nous sommes sévères, sinon injustes, à l'égard de nous-mêmes.

H. Q.

« La Mer », de M. Debussy (Concerts Colonne). — Après *Rédemption* de César Franck, dont M. Colonne sent et fait sentir magistralement l'intense poésie, le lyrisme et la grandeur, nous avons réentendu *la Mer*, dirigée par l'auteur. M. Debussy faisait ses débuts au pupitre ; il s'est très heureusement tiré de cette épreuve, mais il est impossible de le juger là-dessus comme chef d'orchestre. Il faudrait voir comment il dirige une composition autre que les siennes : une œuvre de Bach, de Rameau, de Beethoven ou de Mozart. Or je

Isabelle et Gertrude

Comédie à Ariettes de FAVART.

Musique de
BLAISE

O nuit, charman _ te nuit _ Sois pro _ pi _ ce à l'a _ mour Et tu se _ ras pour moi plus bel _ le qu'un beau jour O nuit charman _ te nuit Sois pro _ pi _ ce à l'a _ mour Et tu se _ ras pour

p poco sf mf pp sf p cresc

moi ___ plus bel _ le qu'un beau jour Dor_mez dor_

_mez coeurs insen _ si_bles Et laissez-nous jouir des_plus heu_reux mo_

_ments O nuit! sous tes om _ _bres pai_

_si _bles As _ sou_pis les ja _ loux E_

veil _ le les a _ mants at _ ti _ re en ce lieu so _ li _ tai _ re l'ob _

_ jet de mes plus chers dé _ sirs Ca _ che l'a _ mour et ses plai _

_ sirs sous le voi _ le é _ pais du mys tè _ re

Mon cœur lan _ guit sans es _ pé _ ran _ ce Quels

maux on éprouve en ai_mant Mais je pré _ fè _ re mon tour_

ment Au né_ant de l'indif_fé _ ren _ _ _ ce O

nuit, charman _ te nuit Sois pro_pi _ ce à l'a _ mour Et

tu _ se _ ras pour moi__ plus bel _ le que le jour.

Paris. Imp. A. Chaimbaud et Cie

doute que nous ayons jamais cette occasion : à en juger d'après sa musique, M. Debussy doit mépriser Mozart et presque tous les grands maîtres. Peut-être fait-il quelques concessions à certaines œuvres de Beethoven. Je ne l'affirmerais pas. Quand on a écrit *la Mer*, on doit, si on est logique avec soi-même, exclure du domaine de l'art tout ce qui est antérieur. De telles œuvres sont une manière nouvelle de mettre le drapeau... dans des débris de fine porcelaine cassée.

A la première audition, *la Mer* ne m'avait pas plu ; à la seconde, je l'ai trouvée franchement mauvaise. D'abord, beaucoup de prétention. Le compositeur veut peindre la mer *de l'aube à midi* (je ne dis pas *midi moins le quart* ou *midi cinq*, mais *midi*), puis nous faire entendre *le dialogue du vent et des flots*. Préciosité, application aux menues choses, voilà les premières caractéristiques de l'état d'esprit du musicien. Il ne rêve pas au bord de la grève ; il fait de l'esprit sur l'Océan. D'émotion vraie, venant du cœur et allant au cœur, je ne vois pas trace. En tout cas, s'il est lui-même ému, le musicien n'arrive pas à toucher l'auditeur. Il use et abuse des moyens d'imitation réalistes ; la grandeur et la poésie des choses paraissent le laisser indifférent. Aucune netteté ; beaucoup d'incohérence dans l'impression produite. L'ensemble est diffus, pénible, déplaisant, avec de puériles recherches d'effet, des *cocoricos* soudains de cors en sourdine, des *glissando* de harpes accordées enharmoniquement (?), des dissonances inutiles, des fragments informes emportés dans une tourmente sans majesté, de lourds empâtements, des superpositions de tonalités qui font croire qu'on entend les baraques de la foire de Neuilly jouant toutes à la fois. Un artiste qui ne fait pas comprendre nettement ce qu'il a voulu a manqué son affaire : M. Debussy me paraît être dans ce cas. Autre erreur, que j'ai déjà signalée : l'auteur de *la Mer* croit que pour faire de la couleur, avec l'orchestre, il faut mélanger une multitude de timbres et de rythmes. Rien n'est plus faux ! Relisez la scène des *Troyens à Carthage*, où Berlioz a chanté la poésie des flots, et comparez !

Il faut dire un mot de l'accueil fait par le public à cette œuvre étrange. Les applaudissements frénétiques d'une partie de la salle et les trois ou quatre rappels — en dépit d'autant de coups de sifflet — dont il a été l'objet, peuvent faire croire à M. Debussy qu'il a eu un gros succès. En ce cas, je puis lui affirmer, en toute bonne foi, qu'il se trompe absolument. Il a été acclamé — et un peu sifflé aussi — par les auditeurs des dernières places, dont le parti pris et le snobisme sont aussi visibles que la mauvaise tenue. (C'est de là qu'au début de chaque concert on s'amuse à lancer des flèches de papier, comme du paradis d'un théâtre turbulent de province.) Quant aux auditeurs qui sont aux fauteuils et aux premiers étages des loges, il ont gardé, pour la plupart, un silence indifférent et plutôt amusé — S.

Exécution de chœurs divers (Société des concerts du Conservatoire). — Le 3e programme de la Société des concerts ne comportait pas moins de cinq chœurs, dont deux pour toutes voix, sans accompagnement, de M. Saint-Saëns : *Calme des nuits* et *les Fleurs et les Arbres*. Ces deux pièces (op. 68, dédiées à Gounod) étaient chantées pour la première fois par le choral de la Société et ont beaucoup plu, tant par l'élégance de la pensée musicale que par la forme aisée de l'écriture. Ils ont été exécutés avec grâce, et il serait à souhaiter que les sociétés chorales mixtes d'amateurs s'inspirassent des œuvres qu'on donne au Conserva-

toire et de la façon dont on les interprète. Les chorales mixtes constituent une des plus jolies formes de la musique orphéonique, et l'on devrait encourager leurs efforts. Malheureusement les Mécènes sont rares. L'an dernier, il s'est formé à Paris une chorale mixte que dirigeait M. Laffite ; elle était constituée d'éléments excellents et donnait des auditions fort artistiques, mais elle cherche un local et un protecteur.

Les trois autres chœurs étaient pour voix de femmes avec accompagnement d'orchestre. D'abord deux poésies de Daudet : *la Vierge à la crèche* et *Aux petits Enfants,* mises en musique par César Franck, et respectueusement orchestrées par M. Guy Ropartz, deux joyaux exquis ; puis le chœur des Anges qui termine la 2e partie de *Saint Julien l'Hospitalier* de M. Camille Erlanger, partition admirable que nous aimerions à entendre dans son intégralité.

Il faut louer M. Marty du soin qu'il apporte au choix et à l'étude de ces œuvres chorales, dont l'exécution si pure contribue à maintenir à la Société des concerts son ancienne renommée.

La partie symphonique du concert comportait comme œuvres modernes la *Ballade* de M. Fauré, composition originale, de style très libre, dont les idées se dispersent de façon capricieuse et que Mme Long a jouée comme il convient ; un *Scherzo* de Lalo, fondé sur deux motifs, plein d'esprit et d'humour, et orchestré de la façon la plus riche et la plus truculente.

La *Symphonie pastorale* servait de début à ce beau programme que la *Symphonie* en *ut* majeur d'Haydn couronnait. Cette symphonie, nous dit le programme si minutieusement rédigé par M. Maurice Emmanuel, est la propriété de la Société des concerts. Je pensais que la musique de Haydn appartenait maintenant au domaine public... H. Brody.

Symphonie pour orgue et orchestre n° 1, par A. Guilmant (concerts Sechiari). — Cette œuvre de jeunesse a des caractères divers : le début, d'une rhétorique musicale assez pompeuse, puis d'un rythme vigoureusement dessiné, rappelle la manière de Hændel ; la jolie mélodie de l'*allegro,* ramassée en quelques notes et d'un bref dessin chromatique, fait songer à C. Franck, et elle s'insère dans un ensemble dont le plan, fondé sur un contraste, a été fixé par Mendelssohn. La *pastorale* — substituée à l'*adagio*, lequel est la pierre de touche du compositeur ! — est une agréable improvisation d'organiste. Dans le finale, et surtout dans la péroraison, reparaît la même tendance qu'au début, vers la grandiloquence décorative. De cette œuvre, où le dialogue entre l'orgue et l'orchestre alterne avec le tutti, les *dessous* psychiques et l'unité sont malaisés à discerner ; le style a toujours une bonne tenue classique, sans recherche de nouveauté et sans individualisme très net ; mais comme facture, c'est très honorable et d'un agrément réel. Au total, composition d'un artiste très cultivé, ayant de l'imagination, du sentiment et du goût. E. D.

« Cléopatre », poème symphonique, par M. Bazelaire (concerts Sechiari). — Voici un beau sujet pour un musicien romantique. Il s'agit de peindre la rêverie de Cléopâtre sur la galère qui l'emmène vers Tarse, sa terreur quand elle entrevoit le désastre d'Actium et l'amour d'Antoine traversant tout cela. (Voir les sonnets de J.-M. de Hérédia.) M. Bazelaire, qui eut le 1er prix d'harmonie en 1903, le 1er prix de contrepoint et fugue en 1905, n'a pas eu de peine à trouver sur la palette orchestrale les tons appropriés aux diverses parties de ce sujet : d'abord

les harpes et les flûtes ; puis un thème guerrier, — le thème d'Antoine, — exposé par les violoncelles, repris par les violons auxquels succèdent les trombones épiques ; pour le dialogue d'amour, le quatuor, combiné ensuite avec les cuivres ; et, pour le désastre final, un enchevêtrement de toutes les idées du poème. C'est *bien ;* ce n'est pas assez saisissant, bien qu'il y ait là tout ce qu'il faut. C'est un peu jeune. Il manque une certaine intensité de vision, cette flamme de passion ou cette distinction de la forme qui font les œuvres vraiment belles. Le début n'est qu'une jolie barcarolle ; le reste est plus mélodramatique que tragique, convenable plutôt que puissant. L. H.

Les œuvres de Chopin, exécutées par Mme Riss-Arbeau (salle Pleyel). — Mme Ris-Arbeau continue vaillamment son entreprise héroïque en jouant, par cœur, *toute* l'œuvre de Chopin. L'interprétation, supérieure au point de vue technique de l'instrument, est personnelle, originale parfois subtile et un peu déconcertante pour ceux qui, familiers avec les ouvrages du grand pianiste compositeur, ont, pour chaque morceau, des habitudes d'oreille, d'esprit et de sentiment. Il y a des mazurkas qui, sous les doigts de Mme Riss-Arbeau, sont complètement transformées par une accentuation, un rythme et un mouvement nouveaux. Parfois, l'interprète analyse et détaille minutieusement la phrase la plus simple et la plus *une* ; d'autres fois, elle joue à la bonne franquette et avec une indifférence apparente des phrases d'où l'on attendait un intense rayonnement de poésie. L'admirable sonate qui contient la marche funèbre m'a le plus surpris. La première partie, d'une belle fougue romantique, a été prise trop vite. La marche a produit un grand effet, à cause de la parfaite égalité de rythme et d'intensité donnée aux deux notes de la basse : *fa, sol* ♭, *fa, sol* ♭, etc... L'impression devient bientôt très dramatique. Le *finale*, expression d'une douleur éperdue, a été un peu confus — à dessein, je crois — et comme voilé d'un nuage par l'emploi de la pédale. Rubinstein le jouait tout à découvert, avec une netteté foudroyante. Le jeu de Mme Riss-Arbeau nous paraît révolutionnaire, peut-être parce qu'il est plus conforme que les autres à cette fameuse « tradition » que tant de gens se flattent de posséder. En tout cas, c'est un noble et beau spectacle qu'une telle série d'œuvres jouées sans défaillance par une telle artiste. — E. T.

— Le 2e Cycle des 5 Matinées musicales et populaires (fondation Danbé) a repris au théâtre du Gymmase, le 29 janvier, pour se continuer jusqu'au 26 février, avec le concours de Mme Jane Raunay, Mlle Demougeot, de l'Opéra, Mlle Marcella Preggi, Mmes Roger-Miclos, Marie Panthès, MM. Louis Diémer, Ed. Risler, pianistes ; MM. Delmas, Plamondon, de l'Opéra, Brémont, de l'Odéon et des Chanteurs de la Renaissance, sous la direction de M. H. Expert. On peut s'abonner aux 5 séances, aux places à 2 fr. et 1 fr. 50, tous les jours au théâtre du Gymnase, de 11 h. à 6 h.

Notre supplément musical : « Isabelle et Gertrude », comédie a ariettes de Favart. — Le vaudeville, tel qu'il apparaît sur nos scènes de genre, avec ses inventions bouffonnes, ses personnages enfermés dans les placards, ses situations risquées sinon pires, ne date pas d'hier. Car c'en est un véritable, et rien de plus, cette comédie en un acte de Favart, *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés*, paré cependant d'une musique dont nous publions aujourd'hui un morceau.

Un vaudeville ne se raconte point. Aussi n'irai-je pas m'aviser de narrer par le

détail les folles aventures du juge Dupré, lequel veut épouser Mme Gertrude, veuve sentimentale et fervente d'amour platonique, tandis que son neveu Dorlis soupire — peu platoniquement — pour les charmes de la naïve Isabelle ; ni d'essayer de faire comprendre comment et pourquoi cette tendre jeune fille, un peu simple en vérité, le prend pour un sylphe ainsi que son oncle ; ni par quels artifices sont déjouées les machinations de l'astucieuse Mme Furet, ni de quelle sorte elle se trouve finalement punie de ses calomnies, quand tout finit par deux mariages.

Si burlesque qu'elle fût, ou peut-être bien pour cela, cette piécette eut, en son temps, beaucoup de succès, quand elle fut jouée, le mercredi 14 août 1765, sur la scène de la Comédie-Italienne Le *Mercure galant* en fit grand éloge. Il en loua l'esprit, l'art et la conduite, en rappelant au reste, assez malicieusement, que l'*Education d'une fille*, « conte très agréable de M. de Voltaire, » en aurait fourni le sujet.

Certes, le public dut aussi se plaire à la légèreté, parfois un peu hasardée, de certaines scènes. Elles paraîtraient aujourd'hui innocentes. Car nous avons fait, là-dessus, des progrès. Et il ne nous suffit plus, trop souvent, « que l'esprit de l'auditeur voltige sans cesse sur les fleurs des idées voluptueuses sans avoir jamais lieu de s'y appesantir, ni la pudeur de s'en offenser ». La musique, « à laquelle, nous apprend-on, M. Blaise a beaucoup de part, » reçut aussi des louanges dans le compte rendu du *Mercure*. Que le chant des ariettes y retarde moins la marche du dialogue qu'à l'ordinaire, c'est un mérite à quoi nous restons peu sensibles. Mais, toutes les fois qu'il est possible de démêler les endroits où Blaise a fait œuvre de compositeur et non simplement d'arrangeur, nous serons contraints d'avouer que ses mélodies, modestes et expressives sans prétention, ne sont pas dénuées de charme. C'est le cas de l'air gracieux chanté par le jeune Dorlis, que la *Revue musicale* reproduit dans ce numéro.

Ce Blaise, cependant, n'est point un grand maître. Son nom est fort oublié. Personne, en notre temps, ne songe à s'occuper beaucoup des airs, ballets et divertissements que ce basson de l'orchestre de la Comédie-Italienne composa pour le service de son théâtre. Ses contemporains eux-mêmes n'en firent pas tous grand cas. Et Grimm, sévère jusqu'à l'injustice à l'égard des Français, l'a traité fort ignominieusement dans sa correspondance.

Il n'était pourtant pas sans talent, cet artiste modeste. A défaut d'autres qualités plus notoires, il fut du moins, quand il composait, naturel et sans prétention. Son art, qu'aucune intempestive recherche ne gâte, garde une saveur qui a son prix. Tout humble qu'il soit, il n'est jamais vulgaire. Que d'œuvres de nos jours gagneraient à ce qu'on en puisse autant dire !

H. Q.

Harpe chromatique (salle Pleyel). — Le 23 janvier, à la salle Pleyel, a eu lieu la deuxième séance de musique ancienne et moderne pour harpe. D'ingénieuses et exquises combinaisons de timbres ont charmé notre oreille : ainsi la harpe chromatique, la flûte et le hautbois (avec Mlle Renée Lénars, MM. Joffroy et Henry) pour exécuter une charmante *suite* d'E. Mignau : *Prélude, Elégie, Scherzetto, Canzona* ; la harpe chromatique, accompagnée par le double quatuor à cordes, dans quelques pièces délicates et fines de Reynaldo Hahn. La *Fantaisie-Caprice* de L. M. Tedeschi, œuvre de haute difficulté et d'éclat, a été

supérieurement jouée par M[lle] Lénars en solo. Au cours de la même séance, nous avons été heureux de réentendre la harpe-luth, instrument néo-classique à sonorité de clavecin, que l'inventeur, M. Gustave Lyon, produisit pour la première fois le jour de la réception, chez lui, des compositeurs russes. Les pièces de Rameau et de Couperin exécutées sur ce bel instrument ont été fort applaudies. **E. D.**

Sonate de Beethoven pour piano, op. 111 (salle Pleyel). — Au concert du 28 janvier, M[lle] Blanche Selva, qui est une des pianistes les plus remarquables de notre temps, a exécuté avec le plus grand succès des œuvres d'écoles très différentes : la *Toccata et fugue* en *fa* dièse mineur de Bach ; quatre pièces charmantes de Rameau ; les *Kresleriana* (op. 16) de Schumann ; les *Variations* sur un thème de Bach, par Liszt ; deux pièces pittoresques (*Sous bois* et *Scherzo-Valse*) de Chabrier ; enfin la grande sonate de Beethoven, op. 111, qui était pour moi l'attrait principal du concert.

Je ne sais pas d'œuvre plus belle, plus riche de pensées musicales, de formes originales et de rythmes que le recueil des sonates de Beethoven pour piano (auquel il faut joindre, pour les mêmes raisons, l'admirable recueil des sonates pour piano et violon). Rien n'a été composé de plus beau pour le piano ; les œuvres de Schumann, les sonates et concertos de Weber, ne viennent qu'après ; les œuvres de Chopin sont au troisième rang ; celles de Liszt, tout au dernier. Beethoven est le roi de la musique de piano. Dans ces sonates, il est aussi grand que dans les symphonies ; on y trouve l'expression complète de ce qui est beethovenien et humain, — *toute l'âme*, comme dit Corneille. Mais je ne cesse de le redire à chaque occasion : quand on sort de la biographie anecdotique et qu'on parle vraiment musique, il faut écarter la conception d'un Beethoven douloureux, tragique, déchiré au dedans de lui-même, et, dans ses dernières œuvres, apparaissant comme une sorte de génie détraqué. Cette sonate 111, dédiée à l'archiduc Rodolphe, modifie un peu les cadres habituels, puisqu'elle se termine sur un air varié en mouvement très lent (lenteur rachetée par la mesure à 12/32 !), mais c'est l'œuvre posée, réfléchie, parfaitement nette, d'un génie conscient de sa force. De fougueux emportement romantique et d'improvisation désordonnée je ne vois pas trace. Songez que cette étonnante pièce a été écrite en 1822 ; qu'elle est contemporaine, par conséquent, de la grande messe en *ré* (que Beethoven considérait comme son chef-d'œuvre), et qu'au moment où il écrivait cette messe grandiose, Beethoven était naturellement porté, par influence de lui-même sur lui-même, à élargir un peu le cadre des compositions pour piano. Ainsi s'explique un certain mépris qu'il avait alors pour les « choses du clavier » (*Klaviersachen*), pour un instrument qu'il jugeait « insuffisant », pour le *Clavicembalo miserabile*. Mais tirer de là l'idée d'un Beethoven égaré, à moitié fou de romantisme, est la plus grande erreur. Ajoutez que, dans la suite, il est revenu à une manière plus simple et plus légère ; les *Bagatelles* (op. 126) et les 33 *Variations* sur la valse de Diabelli sont postérieures à l'op. 111.

Cette sonate, magnifiquement exécutée par M[lle] Selva, rappelle la *pathétique*. Elle est d'une éloquence un peu emphatique, pompeuse à la façon du XVIII[e] siècle, mais relevée par une géniale inspiration qui fait négliger la marque du temps et offre un intérêt universel. Le début a une grandeur épique. Autoritaire et batailleur, l'*allegro* semble réunir des réminiscences des héros de Plutarque et de

Napoléon à la pensée musicale la plus haute et à la technique la plus précise. Étudiez dans le détail ce contrepoint savant et passionné ! et dites-moi si c'est l'œuvre d'un compositeur sur le chemin de je ne sais quelle folie ! Après cette fougue superbe et ce violent déchaînement de l'action, chante, selon la loi purement formelle des contrastes, l'adagio *molto semplice e cantabile* :



Avec ses basses profondes et la pédale de *sol*, cet adagio a une sérénité sublime (*pénétrante*, par suite de la mesure à 9/16 qui fait porter l'accent sur chaque croche, et non sur la croche initiale de la mesure) C'est de la poésie diffuse de plein ciel étoilé. J. C.

De Monte-Carlo. — Les Concerts modernes, spécialement consacrés aux virtuoses, ont repris leur cours, sous la direction de M. Léon Jehin.

A la première séance, le succès fut très vif pour l'excellente pianiste Mlle Thérèse Duroziez et pour la brillante cantatrice Mlle Minvielle.

Le second concert valut un succès plus grand encore à Mlle Herleroy, qui chanta d'une voix splendide et avec un art parfait des pages de Hændel, Haydn et Fontenailles, ainsi qu'à l'admirable pianiste M. Alfred Casella, dont le style pur et la belle virtuosité s'affirmèrent en des œuvres de Mozart, Brahms et Liszt.

Correspondance

Bordeaux, 21 janvier 1908.

I. — « Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*,

« Voulez-vous accueillir l'observation suivante, qui, sans doute, vous paraîtra fondée ? Je me hâte de vous dire qu'elle est désintéressée ; car si j'adore la musique, je ne suis ni compositeur, ni exécutant, ni « professionnel » à aucun degré. Ne prenez donc pas ceci pour l'aigre réclamation d'un candidat éconduit !

« En lisant la liste des nominations récemment faites par le Ministère de l'Instruction publique dans la Légion d'honneur, je suis vraiment étonné d'y trouver *cinq* peintres et *un* musicien, M. Alexandre Georges. Je ne discute pas le mérite de ces cinq peintres : je suis assuré que ce sont des artistes de haute valeur ; mais pourquoi cette disproportion entre ce que vous appeliez ici même, dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, « les arts du dessin et les arts du rythme ? » Par quoi se justifie ce rapport de 1 à 5 établi dans les récompenses attribuées aux uns et aux autres ? Ajoutez que, par surcroît, les peintres ont déjà un « Salon » avec *médailles* nombreuses, *prix du Salon*, *prix national*, ce qui, au total, leur fait la part du lion. La musique me paraît sacrifiée. C'est regrettable, car une des caractéristiques de l'art contemporain, c'est le développement égal — au point de vue de la hardiesse et du grand nombre des œuvres, de l'habileté technique, et des tendances vers les mêmes buts — de la peinture et de la musique.

« Veuillez agréer, etc...

« Emile Archimbeau. »

L'intéressante lettre de M. Emile Archimbeau contient une part de vérité. Mais il ne faut pas oublier qu'à la distribution des prix du Conservatoire, au mois d'août, la tradition veut que le ministre apporte une croix (souvent attribuée à un musicien). Il y a donc, pour la musique, une croix d'hiver et une croix d'été. Cela fait deux. Je reconnais que c'est peu. Cependant, s'y l'on adopte la classification « arts du rythme et arts du dessin », notre honorable correspondant ne doit-il pas tenir compte des croix accordées aux auteurs dramatiques et les mettre dans le plateau de la balance — si léger ! — qu'il oppose à celui des arts plastiques ?...

Malgré ces réserves, M. Archimbeau a raison. La musique n'est pas encore au rang qui lui convient. Mais je tiens à dire que c'est la faute des musiciens compositeurs ! Les peintres, sculpteurs, architectes, sont admirablement organisés. Ils ont des sociétés avec un Bureau composé d'artistes éminents élus par leurs pairs, des présidents qui, aux bons moments, parlent avec autorité, font des propositions au ministre, apostillent des demandes, défendent leurs traditions, etc... Quant aux musiciens, ils n'ont su fonder qu'une société chargée de veiller à la recette et de percevoir les « droits d'auteurs ». Ils avaient récemment l'occasion de fonder, eux aussi, leur Salon annuel ; au lieu d'agir avec indépendance, ils se sont mis à la remorque de la société déjà installée au Grand Palais, et pour qui possession vaut titre. Ce qui règne chez eux, c'est l'individualisme, et le mépris du voisin lorsqu'un succès personnel est assuré. Ils ignorent la force des volontés unies. Encore une fois, c'est leur faute !

II. — M. J. Courau nous adresse une note originale sur laquelle nous appelons l'attention de nos lecteurs. On sait que *tous* les intervalles adoptés sur le clavier du piano sont des intervalles de *demi-tons*. S'il en est ainsi, pourquoi y a-t il des touches noires, et, entre les noires et les blanches, des distances *inégales ?* Pourquoi la succession des unes et des autres n'est-elle pas régulière ou *symétrique* ? Pourquoi même y a-t-il des touches noires ? Pourquoi n'adopte-t on pas une succession uniforme de touches exclusivement blanches, ou (système mixte) de touches blanches et noires (ou bleues, comme il est dit plus bas) sans interruption ? Si nos lecteurs veulent bien réfléchir à cette question, ils verront que l'usage n'est pas fondé sur la logique. M. Courau propose une modification qui aurait, d'après lui, certains avantages. Si des observations nous sont adressées au sujet de cette thèse, nous les publierons dans notre prochain numéro.

Voici la lettre de M. Courau :

Le piano symétrique. — Les musiciens débutants et leurs professeurs savent combien il est long et pénible d'apprendre à appliquer l'armure, c'est-à-dire à n'oublier dans la lecture d'un morceau aucun des dièses et bémols indiqués une fois pour toutes à la clef, dans les quinze ou seize tonalités en usage.

A cette difficulté de lecture s'ajoute, en particulier pour les instruments à clavier, comme le piano, une grande difficulté d'exécution due à leur manque de symétrie. Pour un même morceau écrit en *si* ou en *ut*, par exemple, bien qu'il n'y ait qu'un demi-ton d'intervalle, le jeu des doigts sera complètement différent. Chacun des douze tons du clavier comporte pour ainsi dire un instrument nouveau ; ce que l'on a acquis dans l'un doit être recommencé pour les autres, et cela demande de longues années de laborieuse routine.

Mais un inconvénient peut-être plus grave encore paraît provenir de cette dissymétrie. Bien que le piano soit l'instrument le plus répandu et celui qui devrait se prêter le mieux à l'étude de l'harmonie, peu de pianistes connaissent cette science. C'est que, indépendamment du temps qu'absorbe son mécanisme compliqué, le piano présente des irrégularités plus grandes encore que celles

d'autres instruments. Pour un même intervalle musical, la distance et la position relatives des touches varient constamment, et si les lois de l'harmonie, étudiées sur un ton simple, en *ut* majeur par exemple, peuvent être assez vite connues, leur application aux douze tonalités est aussi longue que difficile.

Or, le piano étant divisé en demi-tons égaux sans tenir compte des différences de coma entre les dièses et les bémols, on conçoit que la diversité du jeu dans les douze tons disparaîtrait d'elle-même si toutes les touches étaient égales et situées au même niveau. Pour y jouer en *si* un morceau écrit en *ut*, il suffirait de déplacer les mains de la largeur d'une touche. Les distances respectives de toutes les notes, la forme de tous les accords, le doigté, le jeu, en un mot, resteraient absolument identiques, et il en serait de même dans tous les tons.

On conçoit également que toute la musique de piano pourrait être écrite en *ut* majeur ou *la* mineur, c'est-à-dire sans dièse ni bémol à l'armure. Il suffirait d'indiquer par un signe à la clef quel est le ton dans lequel on doit exécuter, c'est à-dire quelle touche doit être considérée comme le *do*, ou l'origine.

La technique musicale déjà réduite à un ton comme mécanisme serait ainsi considérablement facilitée. Les distances des touches reproduiraient exactement les intervalles musicaux. Tout intervalle donné, comme tout accord, correspondrait, d'un bout à l'autre du clavier, à un écartement invariable des doigts qui en serait la reproduction directe et pour ainsi dire l'image.

La première objection que l'on puisse faire à ce système de clavier, c'est qu'il serait difficile pour un exécutant de ne pas perdre de vue l'origine adoptée. On pourrait répondre qu'un pianiste de moyenne force joue sans regarder le clavier et se guide bien plus sur les intervalles relatifs des notes que sur leur position absolue, puisqu'il les touchera aussi bien s'il est assis de côté, comme dans le jeu à quatre mains. Toutefois, il est aisé de tourner la difficulté en adoptant le procédé suivant.

Une bande légère, de toile par exemple, courant sur le fond du clavier et reproduisant les divisions des touches, sera teintée en noir sur celles qui correspondent aux touches noires actuelles et, toutes les fois qu'il y aura lieu de changer de ton, un système mécanique quelconque déplacera instantanément la bande du nombre de degrés nécessaires. Il suffira de mettre à portée de la main une série de douze boutons correspondant aux douze tons. Supposons par exemple que l'on joue en *sol* bémol. Le morceau est, bien entendu, toujours écrit en *ut*, mais la touche *do* de la bande est en face du *sol* bémol réel. Si l'on doit passer au ton de *si*, on appuie vivement sur le bouton *si* : le *do* de la bande vient en face de cette note et l'on continue à jouer en *ut*, cinq touches plus haut.

Remarquons qu'au lieu d'indiquer sur la bande les touches noires actuelles, qui ne représentent rien, on pourrait teinter la première, la sixième et la huitième de chaque série de douze, c'est-à-dire celles qui indiquent la tonique, la sous-dominante et la dominante. La distinction des octaves serait ainsi parfaite, et l'on comprend l'immense avantage qu'il y aurait à faire ressortir les trois notes fondamentales, origine de la tonalité et de la plupart des accords.

Enfin, il est évident qu'on obtiendrait l'unification du jeu en employant, au lieu de la bande mobile, un clavier se déplaçant comme celui de certains instruments; mais le mécanisme en serait forcément compliqué, lourd et incommode, au moins pour douze tons, tandis qu'il est facile d'imaginer un système de

bande qu'on puisse déplacer plus aisément et plus rapidement même que l'on ne tourne une page.

A ce système rationnel de piano symétrique à touches au même niveau, on peut faire une objection très sérieuse, celle du trop grand développement de l'octave. Peut-être, grâce à la forme de la main, où deux doigts voisins ne sont jamais de même longueur et par conséquent ne se gênent pas par leurs extrémités, la dimension actuelle des touches blanches pourrait-elle être réduite, tout au moins jusqu'à 15 millimètres, de sorte que l'octave comportât à peu près la largeur d'une neuvième actuelle. Il n'en est pas moins vrai que la virtuosité en serait diminuée et il paraît impossible d'éviter cet inconvénient.

Mais on peut proposer un système mixte qui offrirait l'avantage de multiplier au contraire la puissance d'exécution de la main humaine. Il consiste à placer d'une façon régulière, sans rien changer à leurs dimensions actuelles, une touche noire (ou bleue de préférence pour éviter toute confusion) à la suite d'une blanche. Tous les tons, il est vrai, comprendraient dans ce cas, même sans notes accidentelles, quelques touches noires ; mais il ne faut pas oublier que la disposition actuelle du clavier n'a que le mérite d'avoir un ton unique sans touches noires, et l'on conçoit mal que pour ce seul ton on se soit privé de l'avantage immense qu'eût présenté le clavier régulier, blanc et noir, ou blanc et bleu, c'est-à-dire l'uniformité de distance dans les intervalles musicaux.

Il est bien entendu qu'à ce système, qu'on pourrait appeler « clavier symétrique à touches bleues » pour le distinguer de celui à touches uniquement blanches, on appliquerait, comme à ce dernier, la bande mobile représentant, soit, à titre transitoire, les touches noires actuelles, soit la tonique, la sous-dominante et la dominante de chaque octave.

Dans ce système mixte, chaque intervalle comporterait deux distances, suivant que la note de basse serait blanche ou bleue, et il faudrait apprendre deux jeux différents, l'un pour les tons dont la tonique serait une touche blanche, l'autre pour ceux ayant leur origine sur une bleue. Ce second système de clavier symétrique présente donc, si l'on veut, des avantages de simplification moitié moindres que le premier; mais on peut dire qu il rendrait encore l'étude du piano au moins six fois plus facile qu'aujourd'hui, puisqu'il y aurait deux jeux à apprendre au lieu de douze, sans compter que la largeur de l'octave deviendrait celle d'une septième actuelle, ce qui doit augmenter d'un sixième la virtuosité. D'autre part, quelle merveilleuse relation entre l'aspect de ce clavier et la réalité des intervalles musicaux en usage dans la musique actuelle ! Comme on y verrait bien la succession ininterrompue des tons et des demi-tons, la place du demi-ton dans les gammes, unique passage du blanc au bleu ! Comme se désigneraient d'eux-mêmes les intervalles contenant ou non un nombre entier de tons, suivant que les deux notes sont de couleur semblable ou contraire ! Tous ces avantages ne valent-ils pas d'apprendre deux uniques gammes, l'une commençant par une blanche, l'autre par une bleue, dont le doigté serait d'ailleurs très facile, de même que celui de leurs accords ?

Remarquons enfin qu'en appliquant à ce clavier un des mécanismes de transposition déjà en usage, ce qui devient très pratique quand il ne s'agit que d'un seul demi-ton, on n'aurait plus, comme dans le système de clavier à touches de même niveau, qu'une seule gamme, un seul jeu, celui de *ut* commençant sur touche blanche.

Si évidents que paraissent la grande simplification d'étude du piano rendu symétrique et ses autres avantages, nous ne nous faisons pas grande illusion sur les probabilités de son adoption générale et la publication, dans un ton unique, de la musique qui lui serait destinée. Mais quand on songe à l'infinie variété des instruments modernes, on peut croire que celui-ci n'y serait pas déplacé, tout au moins comme instrument d'étude ou d'enseignement, et que peut-être il aiderait à augmenter dans les générations futures la compréhension et l'amour de l'harmonie.

J. Courau,
Ancien élève de l'Ecole polytechnique.

III. — Nous recevons la lettre suivante, que l'impartialité nous fait un devoir d'insérer :

Paris, le 22 décembre 1907.

Monsieur le Directeur,

Voulez-vous me permettre de répondre en quelques mots aux critiques dont vous faites suivre ma lettre du 25 novembre dernier (publiée dans la *Revue musicale* du 15 décembre dernier, p. 605) ?

Vous semblez dire que si je trouve de l'analogie entre la musique et le langage parlé habituel, c'est seulement parce que j'ai cru constater une certaine ressemblance entre deux particularités de ces langages, la modulation (musique) et le calembour (parole). Or, j'avais écrit — ce qui est tout différent — que l'analogie entre les deux langages comparés est sensible et se poursuit jusque dans les deux particularités précitées. Si je disais : « Ces deux enfants ont des visages peu différents, dont la similitude se poursuit jusque dans la verrue que chacun d'eux porte au bout du nez », en concluriez-vous que, pour moi, ces verrues sont le seul point de ressemblance entre les enfants comparés ?

Peut-être m'objecteriez-vous aussi que les verrues ne sont pas une beauté, de même que vous m'objectez que les calembours ne sont pas la plus belle manifestation de l'esprit. De cela je suis très convaincu, et vous n'aviez nul besoin d'invoquer l'autorité de Victor Hugo ; mais leur manque de grâce ne les empêche pas d'exister, et c'est pourquoi il est naturel de les mentionner (calembours ou verrues) comme éléments de ressemblance.

Quant à la question même de la similitude entre certains types de modulation et les espèces de calembours correspondantes (1), je crois qu'elle vous paraîtrait évidente si vous preniez connaissance de mes explications (*Essai sur la gamme*, p. 555). Et ce serait un jeu pour vous de voir pourquoi quelques types de modulation, avec nos procédés de réalisation rudimentaires, méritent un peu d'être comparés à des verrues, tandis que d'autres, au contraire, peuvent être assimilés à des grains de beauté.

A propos des modulations par enharmonie, vous me reprochez de confondre deux sons différents. Cette critique m'étonne. J'ai montré que quand on chante un air dont la tonalité oscille, par exemple de *do* majeur à son relatif *la* mineur, on peut faire entendre successivement et distinctement des notes enharmoniques

(1) J'ai parlé de calembours comme ceux que pratiquait M. de Bièvre et non de calembredaines comme celles que vous citez, *Phalsbourg*, *Bucéphale*, etc., dont je ne suis pas sûr d'avoir jamais compris l'intérêt — s'il existe.

telles que *sol* ♯ et *la* ♭ (*Essai sur la gamme*, p. 384). Est-ce là confondre ces notes ?

J'ai fait observer qu'entre la gamme que nous sentons et celle des instruments tempérés les différences sont telles que, même dans les exécutions orchestrales les plus soignées, *certaines* modulations enharmoniques produisent un effet de fausseté tout à fait déplaisant (*Essai*, p. 220). Est-ce là encore confondre les notes enharmoniques ?

Non seulement je ne suis pas aveugle — ni sourd — aux inconvénients qu'ont parfois ces confusions, mais j'ai même indiqué les moyens propres à y remédier (1).

Au sujet de mon erreur (?) de méthode, c'est la *musique* que vous me reprochez aujourd'hui (*Revue musicale*, p. 605) de ne point définir, tandis qu'il y a quelques semaines (*Revue*, p. 482), c'était plutôt le *critérium* servant à juger si une œuvre musicale est bonne ou mauvaise

Pour ce qui est de la *musique*, je vous répondrai que le manque de définition que vous critiquez théoriquement n'a pas dû beaucoup embarrasser le lecteur ; même sans cette définition dont vous blâmez l'absence, il a sûrement compris de quel art il devait être question dans une étude sur la musique, et n'a pas pu prendre le change en supposant qu'il s'agissait d'un autre art.

Pour ce qui est du *critérium*, dont je nie l'existence, vous dites que « c'est tout simplement *le sens musical*, base nécessaire de toute théorie de la musique ». — Hum ! Il ne serait pas impossible que cette définition, jointe à celle que vous donnez de la musique, constituât ce que, du temps de Descartes, on appelait poliment un cercle. Le sens musical, en effet, me paraît bien changeant d'un individu à l'autre, comme aussi d'une époque à l'autre. Vous aimez à renvoyer vos contradicteurs aux manuels du baccalauréat. Bien que ces savants ouvrages ne soient pas au nombre de mes livres de chevet, je suis convaincu que si vous y cherchiez les conditions imposées à tout critérium, vous trouveriez que « le sens musical » ne les remplit pas avec une entière rigueur.

Vous dites que, d'après la thèse que je soutiens, je dois commettre la même erreur que tous vos contradicteurs, laquelle consiste à juger la pensée musicale d'après la pensée verbale Voilà une conclusion un peu douteuse, Monsieur le Directeur, car si elle était exacte, vous auriez un contradicteur de plus, et bien imprévu, celui-là. J'entends parler en effet de M. Combarieu qui, traitant du théatre lyrique, écrit ceci : « La musique est incapable de nommer les person-« nages, de distinguer Auguste de Cinna ou d'Émilie ; *elle ne peut traduire que* « *le dynamisme des émotions*. Ce qu'elle demande donc au poète, ce sont *des états* « *affectifs* très intenses. » (*Revue musicale* du 15 décembre 1907, p. 591.) Voyez-

(1) Notamment par la façon de construire les instrument à clavier. Helmholtz avait proposé l'emploi de 24 touches par octave, ce qui eût terriblement compliqué l'écriture pour le compositeur, la lecture et l'exécution pour l'artiste, le tout sans grand avantage esthétique, les 12 nouveaux sons tempérés étant plus éloignés que les 12 premiers des notes que nous tendons naturellement à réaliser. J'ai montré (*Essai*, p. 515) que si l'on plaçait dans les orgues, harmoniums, etc., un mécanisme spécial (décrit sous le nom d'*ajusteur*), destiné à ajuster les 12 sons de chaque octave à la tonalité du moment, et fonctionnant automatiquement sous l'action de certains jeux particuliers (se manœuvrant comme ceux déjà en usage), on pourrait conserver sans changement l'écriture et les claviers actuels et obtenir néanmoins des sons très justes dans tous les tons. De tels instruments seraient naturellement un peu plus coûteux que ceux d'aujourd'hui, au moins dans les premiers temps ; mais il est probable que le jour où on se déciderait à essayer de les construire, ils supplanteraient vite les modèles actuels, et il en résulterait un renouveau fructueux pour l'industrie des facteurs. Il existe, en effet, une immense différence esthétique entre une voix très juste et une voix assez juste : eh bien, la même différence s'observerait entre les nouveaux instruments et les anciens.

vous donc une grande différence entre cette opinion et celle que j'exprime moi-même, quelques pages plus loin : « Quand nous pensons avec des sons, « ce n'est pas l'activité de notre entendement que nous prétendons traduire « musicalement, mais seulement celle de notre sensibilité » ; ainsi en écrivant un hymne sur l'astronomie, le musicien pourra exprimer l'état émotif où le met son enthousiasme pour cette science si admirable ; mais il lui sera impossible de faire allusion, si peu que ce soit, aux lois de Képler ou de Newton (même *Revue*, page 605).

En vérité, Monsieur le Directeur, il ne me semble pas que certaines de nos opinions diffèrent autant que vous paraissez le dire. Je crois même que la théorie de la consonance, sans jamais recourir à aucun de ces critériums que Descartes eût peut-être tenus pour insuffisamment certains, explique de façon très plausible non seulement toutes les grandes lois de l'harmonie, mais aussi ce fait curieux, objet de vos méditations : l'analogie entre la musique et le langage parlé. Partant d'une certaine *échelle* (1) étalon (échelle tonique), à laquelle il rapportera toutes les autres, le musicien emploie les notes de cette échelle et de toutes celles qui sont en rapports plus ou moins simples avec la première. Au début de l'art, il n'utilise ces échelles que séparément (harmonie consonante) et fait usage seulement de celles que fournissent les rapports les plus simples (styles primitifs) ; mais, cherchant toujours des sensations nouvelles, il arrive peu à peu à fusionner des échelles différentes (harmonie dissonante) et à mettre en œuvre des proportions de plus en plus complexes (altérations, harmonie altérée). Analysez une œuvre musicale quelconque, la plus primitive ou la plus moderne (2) : qu'y trouvez-vous toujours ? Une sorte de modulation incessante entre l'échelle du ton et celles qui lui sont liées par des parentés (rapports) plus ou moins directes (*Essai*, p. 566). C'est en raison de ces parentés mêmes que les échelles s'attirent et s'enchaînent entre elles, constituant ainsi de véritables membres de phrase : c'est leur parenté commune avec la tonique qui assure l'unité d'idée de la phrase musicale, de même que les différents membres d'une phrase parlée sont reliés entre eux par la communauté du sujet auquel ils se rapportent ; parmi ces groupements de sons, ceux qui présentent les proportions les plus simples peuvent servir aux demi-cadences, sortes de virgules de la phrase, tandis que le point final se forme seulement par retour à la tonique elle-même. Il y a là, dans le discours musical, une obligation ou un usage (3) qui semble n'avoir pas d'analogue dans le langage parlé, et n'en a pas, en effet, dans le cas de la conversation courante ; mais dans celui d'un discours bien ordonné, l'analogie est frappante : de même que l'orateur, avant de quitter la tribune, résume à grands traits son discours afin d'en montrer l'unité, de même le compositeur, au moment

(1) La première échelle musicale dont la théorie révèle l'existence, c'est la gamme de trois sons, de type *do mi sol* ou *la do mi* (*Essai sur la gamme*, p. 43), gamme très rudimentaire, mais très consonante, puisque ses notes, quand on les frappe simultanément, produisent précisément ce que nous appelons l'accord parfait ; ce sont ces échelles musicales si importantes qui, dans ce qui suit, ont été désignées sous le nom d'*échelles*.

(2) Les modernes emploient, bien entendu, beaucoup plus d'altérations que les classiques, mais les gammes *altérées* ne sont ni moins logiques ni moins légitimes que les gammes *naturelles* ; toutes ont la même genèse rationnelle (*Essai*, p. 339) ; les gammes altérées sont seulement un peu moins simples, et c'est pourquoi sans doute elles ne se sont pas présentées les premières à l'intuition des artistes.

(3) Sauf dans certains cas spéciaux, par exemple lorsque le discours s'interrompt brusquement sur des points de suspension, ou même change de sujet par suite d'une modulation.

de conclure, résume presque toujours son sujet en faisant entendre, soit seule (tonique), soit jointe à son cortège naturel (échelle tonique), la note étalon à laquelle (directement ou indirectement) tous les éléments du discours musical n'ont cessé d'être rapportés.

Tels sont, Monsieur le Directeur, les motifs pour lesquels toute composition musicale, précisément parce qu'elle dérive du principe de la consonance, arrive à nous faire l'effet d'un langage, lequel, comme vous le dites, serait, bien entendu, intraduisible.

MAURICE GANDILLOT.

M. Gandillot m'oblige encore à quelques déclarations (en négligeant l'accessoire). Si je leur donne un numéro d'ordre, ce n'est pas pour imiter la disposition du texte biblique, mais dans l'espérance, presque toujours déçue, d'être clair :

1° La musique ne peut reproduire, par voie d'imitation directe, qu'*une* qualité des sentiments : leur dynamisme, ou leur intensité. Mais cela ne veut nullement dire que là se borne son pouvoir. Tout le domaine *intellectuel musical* reste réservé. C'est précisément lorsqu'elle veut sortir de ce domaine de la pensée musicale pure, où sa clarté est parfaite (pour un musicien), que la musique est arrêtée par une limite.

2° Il ressort de la lettre ci-dessus que les théoriciens prenant pour fondement de leur doctrine les idées de « consonance » et de « rapports simples » ne peuvent pas dire d'abord ce qu'ils entendent par le mot « musique ». Et je ne puis discuter avec eux avant que cette définition indispensable soit donnée. S'il s'agissait d'une conversation d'amateurs, la définition serait inutile. Un savant qui fait œuvre scientifique doit définir ce dont il parle.

3° Reconnaître que telle forme de langage est, ou n'est pas, de la musique, et ensuite *apprécier* la valeur de cette forme, sont deux opérations distinctes qu'il ne faut pas confondre.

4° J'ajoute que les théoriciens dont M. Gandillot reprend les idées sont incapables de dire ce que c'est qu'un « rapport simple ». Pourquoi 9/8 serait-il plus simple que 13/11 ? Est-ce parce que 9 et 8 sont divisibles par des nombres entiers et que 13 ou 11 ne le sont pas ? Mais vous supposez donc que tous les auditeurs ont la manie de la division et des opérations arithmétiques ? Quand on me dit : 13, ou : 11, je ne songe nullement à partager ces valeurs en parties égales ; je pense plutôt à 10 + 1, et à 10 + 3. C'est beaucoup plus simple que 3 + 3 + 3.

5° Même impuissance à définir ce qu'est une *consonance* (impuisance pour des raisons artistiques et d'ordre historique). — Alors, que reste-t-il de cette théorie qui ne croit pas à l'existence du sens musical et qui ne peut définir ni la musique, ni la consonance, ni le « rapport simple » ? Elle m'apparaît comme une très ingénieuse construction personnelle, de valeur subjective ; rien de plus. Et en cela, je n'apprécie pas l'*Essai sur la gamme*, auquel M. Gandillot me renvoie constamment ; je parle de ce que M. Gandillot a écrit ici même. — J. C.

IV. — Nous avons publié ici même, dans notre dernier numéro, une lettre adressée à la *Revue musicale*, où M. Adalbert Mercier demandait que, par modification au cahier des charges de l'Opéra-Comique, une pièce ayant eu du succès en province pût être comptée à Paris comme nouvelle. La presse musicale et politique s'est emparée de cette idée et a ouvert une enquête en demandant leur

avis à ceux qui, en matière musicale, ont de l'autorité. Toutes les réponses (sauf une ou deux) sont favorables au vœu de M. Adalbert Mercier. Les opinions les plus favorables ont été émises par le *Temps*, *Comœdia*, le *Figaro*, le *Journal*, l'*Intransigeant*, le *Gil Blas*, le *Radical*, etc...

— Notre distingué compatriote, M le Dr Ch. Joyeux, médecin de l'Assistance indigène, nous écrit de Kankan (haute Guinée française) et nous annonce une prochaine étude sur les mœurs musicales des Africains. Avec nos remerciements nous envoyons à notre vaillant compatriote un cordial et affectueux salut de Paris.

Actes officiels et Informations.

— L'éminente pianiste Blanche Selva se fera entendre à la salle Pleyel le mercredi 5 février, à 9 heures du soir.

— Un Festival international d'harmonies, fanfares, orphéons, etc., ainsi qu'une fête de gymnastique et un concours cycliste auront lieu à Roubaix les dimanche 19 et lundi 20 avril 1908 (fêtes de Pâques).

4.000 francs de prix et primes seront tirés au sort entre les sociétés adhérentes.

Sports d'hiver à proximité de Nice et de Cannes.

La station alpestre de Thorenc, située à 1.260 mètres d'altitude, près de Nice et de Cannes, a organisé depuis le 15 janvier des sports d'hiver (patinage, skis, luge, toboggan, bobsleigh).

Thorenc, où se trouve un hôtel chauffé à la vapeur, est desservi quotidiennement par un courrier automobile partant de la gare de Grasse.

Départ de Grasse à 10 heures du matin. Arrivée à Thorenc à midi et demi.

Départ de Thorenc à 2 h. 1/2 de l'après-midi. Arrivée à Grasse à 4 h. 1/2 de l'après-midi.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 16 au 30 décembre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 décembre	*Faust.*	Gounod.	11.117 41
18 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	16.214 92
20 —	*Patrie.*	Paladilhe.	11.888 84
21 —	*Samson et Dalila. — Le Lac des Aulnes.*	Saint-Saëns. H. Maréchal.	11.654 »
23 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	14.785 91
25 —	*La Catalane. Le Lac des Aulnes.*	Fernand Le Borne. H. Maréchal.	11.749 92
27 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	16.887 41
30 —	*Sigurd.*	E. Reyer.	15.402 41

Fermé à partir du 1er janvier pour réparations.

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 décembre 1907 au 15 janvier 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 décembre	*Mignon.*	A. Thomas.	4.608 50
17 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	8.141 »
18 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	2.112 »
19 — mat.	*Mireille.*	Gounod.	3.230 »
19 — soiree	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	9.184 »
20 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	6.827 »
21 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.605 33
22 — matin.	*Fortunio.*	Messager.	5.798 »
22 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.680 50
23 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	4.610 50
24 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.602 50
25 — matin.	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	13.659 »
25 — soirée	*La Vie de Bohème. — La Légende du Point d'Argentan.*	Puccini. F. Fourdrain.	
26 — matin.	*Mignon.*	A. Thomas.	4.346 »
26 — soirée	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	8.752 50
27 —	*Manon.*	Massenet.	9.181 50
28 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.602 »
29 — matin.	*Mme Butterfly.*	Puccini.	4.886 50
29 — soirée	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	4.990 50
30 —	*Cavalleria Rusticana.— Le Barbier de Séville.*	Mascagni. Rossini.	4.614 »
31 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.384 »
1er janv. 1908 matin.	*La Traviata. — La Légende du Point d'Argentan.*	Verdi. F. Fourdrain.	5.259 50
1er — soirée	*Carmen.*	Bizet.	8.399 50
2 — matin.	*Lakmé. — La Fille du Régiment.*	L. Delibes. Donizetti.	8.094 »
2 — soirée	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.659 50
3 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	6.840 »
4 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	9.710 33
5 — matin.	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	8.107 50
5 — soirée	*Louise*	G. Charpentier.	6.063 50
6 —	*Fortunio.*	Messager.	4.593 »
7 —	*Werther.*	Massenet.	8.659 »
8 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	5.024 »
9 — matin.	*Mignon.*	A. Thomas.	3.611 50
9 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	9.744 50
10 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	6.106 50
11 —	*Mme Butterfly*	Puccini.	9.239 50
12 — matin.	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	8.149 »
12 — soirée	*La Traviata. — Les Noces de Jeannette.*	Verdi. V. Massé.	5.035 50
13 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.599 50
14 —	*Manon.*	Massenet.	9.324 50
15 —	*Werther.*	Massenet.	6.052 50

— Sous le patronage du Conseil municipal, l'Association pour le développement du chant choral et de l'orchestre d'harmonie organise un grand festival d'œuvres de M. Bourgault-Ducoudray, dirigées par l'auteur, qui aura lieu au mois d'avril dans la grande salle du Trocadéro.

Le caractère de ces œuvres exigeant le concours de masses chorales extrêmement nombreuses, M. Jean d'Estournelles de Constant, chef du bureau des théâtres, président de l'Association, fait appel à tous les amateurs de musique de Paris, musiciens, musiciennes et aux amateurs jouant les instruments à

anche. Les adhésions seront reçues par M. Henri Radiguer, directeur de l'Ecole de chant choral et d'harmonie, palais du Trocadéro.

— A la salle des Hautes Etudes sociales, 16, rue de la Sorbonne, le jeudi 30 janvier, a eu lieu la 3e audition des « Chanteurs de la Renaissance », sous la direction de Henri Expert, qui ont exécuté des pièces de musique religieuse (époque de la Renaissance) de Goudimel, Lassus, Lejeune, Mauduit, Févin, Costeley, etc.

— Mardi, 4 février, salle Erard (13, rue du Mail), concert de Mlle Magdeleine Trelli, pianiste, avec le concours de M. Lucien Capet.

— A citer parmi les concerts les plus intéressants de la quinzaine :

Salle Erard, la 37e concert donné par *la Tarentelle* (société instrumentale d'amateurs, présidée par M le professeur Richelot, de l'Académie de médecine), avec le concours de Mlle Renée Billard et de M. Jan Reder. — Salle Pleyel, première séance du quatuor Laval-Clément. La 2e séance aura lieu le 17 février avec le concours de M. Léon Moreau. — Au théâtre du Gymnase, la séance (de 5 à 7) du quatuor Th. Soudant, H. de Bruyne, M. Migard et J. Bedetti. — Salle Erard, le concert donné par Mlle Léonie Lapié, violoniste, avec le concours de Mme Clément Olivier, MM. Jules Tordo et Lazare Lévy. — *Ibid.*, le concert de Mlle Caroline Peczenick, pianiste, le récital de piano de M. Paul Loyonnet. — A la salle Pleyel, le premier récital de violon, par M. Joseph Debroux. — Le second récital de violon sera donné par M. Joseph Debroux, le mercredi 26 février, à la salle Pleyel, à 9 heures du soir.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 4 (huitième année) 15 Février 1908

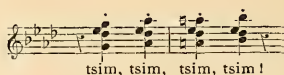
EXÉCUTIONS ET PUBLICATIONS RÉCENTES (1).

Les valses de Chopin. — Une dernière impression des très belles séances où Mme Riss-Arbeau a exécuté par cœur (salle Pleyel) toutes les œuvres de Chopin. Je me rappelle que, dans mon enfance (il y a une trentaine d'années !) le nom de Chopin était prononcé comme une sorte de nom cabalistique. Chopin, c'était le compositeur rare, sélect, en dehors de ceux dont les œuvres sont accessibles aux intelligences et aux talents moyens ; le premier venu ne pouvait pas comprendre toute la poésie de Chopin ; il fallait être initié. Chopin était réservé aux connaisseurs et aux grands virtuoses. Dire qu on jouait du Chopin, surtout en suivant la « tradition », c'était se décerner une sorte de brevet de distinction, et se classer à part, bien au-dessus du vulgaire.

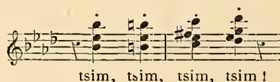
Aujourd'hui, je trouve que cette musique (sauf une dizaine d'œuvres peut-être sur quatre-vingts environ) a singulièrement vieilli, — beaucoup plus vieilli que celle de Beethoven (qui elle-même, çà et là, ne laisse pas d'avoir des rides). Oui, pour être sincère avec moi-même, je suis obligé de dire que plusieurs de ces prouesses pianistiques, jugées autrefois de qualité si brillamment originales et romantiques, me paraissent franchement *communes*, précisément dépourvues de distinction :

(1) Un retard de la Poste dans la transmission d'une épreuve, nous oblige à renvoyer au prochain numéro la suite du Cours professé au Collège de France par le Directeur de la *Revue musicale*, M. Jules Combarieu, sur l' « Histoire du théâtre lyrique ».

En y réfléchissant, et même sans y réfléchir, que pensez-vous de ce début ? A la première mesure, il me semble ouïr un piston de fanfare municipale *attaquant* un pas redoublé très « entraînant ». La franchise d'attaque est, certes une bonne chose, mais pas avec cette répétition de notes. Ce *taratata* de buccin à pistons a vraiment quelque chose de plat et de cynique ! A la deuxième mesure, l'accord arpégé de neuvième ne me dit rien ; ce n'est que paraphe d'écriture, trait d'emphase quelconque, remplissage de style qui bedonne. A la troisième mesure, entendez-vous d'abord un vigoureux coup de grosse caisse sur ce mi ♭ de la basse (qui répète assez fâcheusement celui de l'octave supérieure) ? et, aussitôt après, entendez-vous les coups de cimbales qui accompagnent chacun des accords de ce dessin chromatique ascendant :



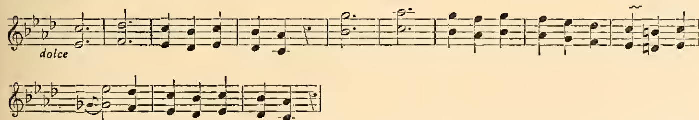
C'est concours agricole, distribution des prix de collège devant M. le maire en écharpe et M. Homais décoré des palmes académiques, — surtout avec la progression :



Comme cette reprise de dessin est puérile ! Nous avons l'air d'avancer, et nous paradons sur place. Et puis, comme tout cela est équilibré, symétrique, solidement établi dans des façons de faire qui paraissent indiscrètes à un goût délicat ! Chez ce compositeur « nerveux et enfiévré », quelle carrure et quelle santé ! quelles couleurs rubicondes et quel geste gaillard de villageois en goguette ! Non, tout cela ne vient pas de l'âme ; je ne sens pas, comme dit Schumann, l' « intériorité ». C'est du fracas, de la bouffissure, de la poudre aux yeux, de l'expansion facile, du n'importe quoi de premier jet, tout ce qu'on voudra d'extérieur et de gros qui tire l'œil et l'oreille, — sauf le langage secret du cœur ou le rêve de musicien-poète qui se fait mélodie et rythme. Décidément, cet appel de début est agaçant, parce qu'effronté. Je ne l'aime plus. La musique et la danse ont des ailes ; ici, elles se contentent d'emboucher une trompette pour faire le rassemblement et se mettre en place marchande. La suite de la composition ne vaut pas mieux. Nous avons, comme fin d'introduction, une phrase creuse, dépourvue de sens, et qui n'est qu'une escalade suivie d'une dégringolade, à grandes enjambées, avec un sonore arpège au milieu, pour bien souligner la virtuosité de l'exercice et avertir la galerie :



et, tout de suite, nous arrivons à la valse ronronnante et authentique, à la valse qui s'étale en romance, à la valse qui se pâme dans le *dolce* sentimental d'un duo très convaincu. Cette succession régulière de sixtes me fait songer aux couples provençaux où chaque danseur est collé d'aussi près que possible à sa danseuse, et la conduit, *amoroso*, avec une gravité comique, en balançant sa « dame » :



Ah ! cette mélodie n'est pas distinguée ! C'est un spécimen de fausse poésie musicale. Elle est franchement commune. Elle a le chapeau sur l'oreille. Le grupetto et la petite note des deux dernières mesures sont déplorables. Où est né Chopin ? est-ce en Pologne ou à Marseille ? Etait il plutôt *de Toulouse même* ?.. Pauvre Chopin, devant qui s'est pâmée toute une génération ! Comme nous sommes loin de lui ! L'expérience nous a rendus difficiles, et nos exigences ne me paraissent pas illégitimes. Vous me direz que les œuvres aujourd'hui admirées auront, dans une trentaine d'années, le même sort que celles de Chopin ; qu'on les tournera probablement en ridicule ; que tout est éphémère et changeant... Oui, j'entends bien, il y a une part de vérité dans cette opinion. Le « Beau » n'est pas, comme dogmatisent les platoniciens, une chose immuable dont on pourrait dire, en parodiant un vers de Lamartine :

Sur des mondes détruits il rayonne immobile.

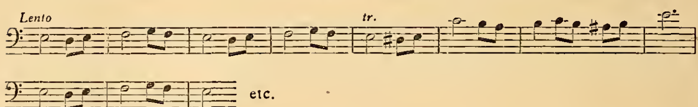
J ajouterai même que cette quasi certitude où nous sommes de n'aimer que des idoles destinées à déchoir bientôt n'est nullement une raison de montrer moins d enthousiasme pour le chef-d'œuvre qui passe devant nous. Plus je sais fragile et provisoire l'objet de mon admiration ou de mon amour, plus je m'attache à lui avec passion. L'assurance d'une pérennité à l'abri des fluctuations de la vie me refroidirait plutôt. Je suis homme, et il ne me déplaît pas de changer de goût. Mais tout n'est pas changeant ; en musique comme ailleurs, *tout* n'est pas soumis à la loi du paraître et disparaître. Le philosophe antique disait : « Nous ne nous baignons jamais dans les mêmes eaux du fleuve. » Il se trompait ; je

me baigne toujours avec délices dans le flot rafraîchissant de certaines œuvres de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Bizet. Nous distinguons assez facilement ce qui vieillit et ce qui n'a pas vieilli.

Chopin a vieilli, cela est incontestable. Si je poursuivais l'analyse de cette valse célèbre, je n'aurais pas de peine à montrer beaucoup de faiblesses ; et, pour les autres, il en serait de même :



N'insistez pas, je vous prie !... Quant à la valse lente, je sais des musiciens qui, en l'entendant, éprouvent l'irrésistible besoin de prendre dans leur droite le bout de leur redingote et de faire le geste spécial à la mouture des grains de café :



Ce qu'il y a de fâcheux dans la musique de Chopin (et particulièrement dans le recueil des 43 mazurkas, dont plusieurs sont fort belles), c'est, avec un certain goût du poncif, l'abus des papillotes et des mouches, des fausses gentillesses pianistiques et des notes inutiles. Il fait un terrible abus des effets de manchette :



Ce « passage », comme on disait autrefois, est encore un des moins périmés Dans Schumann — bien qu'on l'ait accusé d'être trop exclusivement pianiste — vous ne trouverez rien de semblable. Mais je m'arrête ; c'est déjà trop d'avoir osé exprimer de telles réserves, à propos des admirables séances de Mme Riss-Arbeau, sur ce cher et douloureux Chopin ! — J. C.

Le rôle de Marguerite (« Faust » de Gounod) et Mme Kousnietzoff. — Jamais le *Faust* de Gounod ne fut mieux représenté à l'Opéra de Paris. C'est un spectacle très brillant, très soigné, et charmant. J'ai remarqué avec plaisir que les fâcheuses lampes de l'électricien n'étaient plus *visibles* des fauteuils d'orchestre et avaient été reléguées derrière le premier châssis de la scène, assez profondément dissimulées dans les coulisses pour ne pas gêner l'illusion. Je n'ai plus qu'à souhaiter une modification de l'éclairage dans l'acte du jardin. Lorsque Méphistophélès dit à Faust d'écouter ce que Marguerite « va raconter aux *étoiles* », il est certain qu'il faudrait là une lumière appropriée, un clair de lune, des ombres bleues, un beau ciel étoilé, en un mot un *nocturne*. Nous ne l'avons pas. C'est dommage. Mais, dans son ensemble, l'exécution est très artistique et l'œuvre reste infiniment séduisante. La note en voix de tête que doit donner

M. Muratore sur la phrase *où se devine la présence*... est, au point de vue musical. la seule banalité qui choque vraiment le goût. Cette note est cynique !...

Un des attraits de la représentation, où l'on peut admirer la voix splendide de Gresse, la jeunesse élégante de Muratore, la grâce ailée de Zambelli, c'est l'interprétation du rôle de Marguerite par Mme Kousnietzoff. La voix est d'abord d'une pureté rare, très puissante dans le registre élevé. Le meilleur éloge que j'en puisse faire est de dire qu'elle m'a rappelé Aïno Akté et la grande Litvinne. (Remarquez que la plupart de nos meilleures cantatrices sont étrangères.) Le jeu est extrêmement intéressant. Ce rôle de Marguerite était jusqu'ici conçu de façon conventionnelle : on le figeait un peu dans un idéal d'innocence angélique, tout d'ingénuité inconsciente et de blancheur assez froide. Mme Kousnietzoff le rend vivant, le rapproche le plus possible de la vie réelle. Elle nous montre une Marguerite qui, avant la faute, est très enjouée. Elle dit l'air des bijoux avec un mouvement et des attitudes qui le rapprochent heureusement de la comédie de genre. Elle a mille trouvailles qui sont des traits de caractère, des détails bien observés. (Ainsi, dans la scène du jardin, le geste de montrer le tablier brodé qu'elle porte en suggérant qu'elle a fait elle-même la broderie.) Après la mort de Valentin, — ceci est de grand effet tragique, — lorsqu'elle est maudite, elle a, après une mimique très expressive, un rire qui, en indiquant la folie, rattache la première partie du drame à la seconde. Quand elle court chez elle, on devine qu'elle va étrangler son enfant. Tout cela est très étudié, très neuf au point de vue théâtre, et mérite les plus grands éloges.

Le public vient en foule. Samedi dernier, il n'avait pas laissé libre un seul strapontin. Et comme il est amusant d'entendre ses réflexions ! — cette pauvre Marguerite ! Pourquoi tant l'accabler ? – Eh quoi ! Elle est damnée parce que, seule et orpheline, elle a aimé un jeune homme très distingué ? — C'est une morale un peu spéciale ; aujourd'hui, on serait plus indulgent !... — J. C.

Le chevalier Gluck et M. Bourgault-Ducoudray. — Nous sommes au théâtre Sarah-Bernhard, un de ces samedis (5 h. du soir) où la Société d'histoire du théâtre, dirigée par MM. J. d'Estournelles de Constant et P. Ginisty, reçoit hebdomadairement. La salle est comble. On vient de frapper les trois coups ; le rideau s'est levé lentement. Apparaît M. Bourgault-Ducoudray : il salue très correctement, et va prendre place derrière une petite table de conférencier. Une pause. Un geste est esquissé, et l'on s'apprête à boire les paroles du célèbre compositeur : mais non ; vous vous trompez : le conférencier a pris la carafe et verse un peu d'eau dans son verre, lentement, comme s'il préparait une expérience de physique sur les vases communicants. Nouvelle pause. Un second geste succède au premier : c'est pour prendre délicatement un morceau de sucre et l'immerger dans le verre d'eau. Ici, une nouvelle pause et encore un silence. Un troisième geste amorce l'attention : après avoir cherché son mouchoir, le conférencier le déploie, et se mouche avec sérénité. Un murmure de sympathie court dans le public (ἐπευφήμησαν Ἀχαιοί). Quelques personnes se demandent vaguement si elles ne seraient pas en présence d'un parolier timide, embarrassé pour trouver son début... Vous vous trompez encore.

Voici que Bourgault-Ducoudray se lève ; bravement, il vient se camper devant le trou du souffleur. Et là, debout tout le temps, sans notes écrites, sans auxiliaire d'aucune sorte (plus fort en cela qu'Eugène Lintilhac, lequel s'appuie sur le dos-

sier d'une chaise), l'éminent compositeur se livre tout entier au public, avec une admirable netteté de parole. On se sent tout de suite en présence de *quelqu'un*. Pascal disait, après avoir lu un écrivain dont le style était naturel : « J'ai été étonné et ravi : je m'attendais à trouver un auteur, et j'ai trouvé un homme. » Ceux qui ne connaissaient pas Bourgault-Ducoudray (s'il y en a à Paris !) peuvent en dire autant. Ce n'est pas seulement un compositeur qui dit avec une autorité exceptionnelle tout ce qui est technique : c'est un convaincu, un homme de foi qui se donne sincèrement, je dirai même ingénument. Bien qu'il ait une rare élégance de parole, vous chercheriez vainement dans tout ce qu'il dit une de ces pointes, un de ces traits de finesse affectée, une de ces formules à effet qui représentent le côté pitoyable du métier de conférencier. Chez lui, tout vient du sentiment musical, je veux dire du cœur. Il a trop le sentiment de son sujet, et il le respecte trop pour ne pas s'effacer derrière lui : il le met seul en lumière.

Sa conférence est une esquisse magistrale, négligeant volontairement les menus faits historiques, mais indiquant l'essentiel. On peut la résumer ainsi :

L'Autrichien Gluck (1714-1787) n'est arrivé qu'à l'âge de 60 ans à réaliser pleinement son idéal, lequel consistait à concevoir la musique de théâtre non comme un pur divertissement de virtuosité, mais comme une œuvre de *vérité* expressive, *appropriée à un livret déterminé*. Cette esthétique, dominant aujourd'hui l'art moderne, il en a eu l'idée au contact de l'art dramatique français qui, depuis le XVIIe siècle, offrait des modèles de cette vérité nécessaire à un art d'expression. D'abord Gluck écrit des opéras à la mode italienne (en commençant par *Artaserse*, 1741) ; il cède même à la mode du temps en écrivant une œuvre comme *Pirame et Thisbé* (Londres, 1745), qui est un simple pastiche d'opéras antérieurs, sans lien avec le sujet traité. Mais, quand il a eu connaissance des opéras de Rameau, dernier représentant de l'école de Lulli, il mûrit de nouveaux principes ; il veut que la musique d'une partition soit « comme le jeu non arbitraire des lumières et des ombres sur le dessin tracé par le librettiste » ; il lutte courageusement contre la mode après l'avoir subie ; enfin il s'installe à Paris, et grâce à la protection de la reine Marie-Antoinette, sa compatriote et son élève, il fait triompher (après *Orphée*, Vienne 1762), ses immortels chefs-d'œuvre : *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride*, *Echo et Narcisse* (1779). En commentant les illustrations données à sa conférence par des artistes tels que Mme Vallandri, Mme Brohly, MM. Vieuille, Mouliérat, M. Bourgault-Ducoudray nous a fait remarquer qu'au premier acte d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck termine un air par un récitatif, ce que l'école italienne de la virtuosité n'aurait jamais osé se permettre ; que l'air du sommeil, dans *Armide*, ne conclut pas, etc.

Aujourd'hui, on pousse très loin, par souci du document, les études d'histoire musicale. Mais parfois les pièces d'archives font oublier la musique elle-même. M. Bourgault-Ducoudray n'est pas dans ce cas ; par des applaudissements très nourris, le public a montré qu'il admirait pleinement ce concours rare de la maîtrise musicale, de l'érudition et du talent de parole. A l'occasion de cette très belle conférence, nous donnons un peu plus loin des détails inédits que nous devons à un des membres les plus distingués de la *Société d'histoire du théâtre*. — J. C.

VARIATIONS ET FUGUE SUR UN THÈME D'ADAM HILLER, DE M. MAX REGER. — Enfin voici une véritable nouveauté que nous offrent les Concerts Lamoureux. J'entends

une œuvre d'un homme franchement inconnu en France, comme l'école et la génération de musiciens qu'il représente, et qui nous révèle véritablement quelque chose. C'est une initiative heureuse et qu'on voudrait plus fréquente.

Initiative heureuse; et cependant le résultat fut une déception vraiment cruelle. Nous attendions mieux de M. Max Reger, un des compositeurs les plus en vue, malgré sa jeunesse, de l'Allemagne musicale contemporaine. M. Max Reger, professeur, je crois bien, au Conservatoire de Leipsig, compte quelque trente-cinq ans à peine. Et c'est un homme considérable. Considérable par le nombre de ses œuvres qui sont de poids, et qui atteignent à peu près la centaine; considérable par ses principes, qui en font l'adversaire de Richard Strauss et de la musique représentative, et aussi l'antiwagnérien le plus déterminé de là-bas, où les musiciens de la jeune école pensent volontiers démontrer par leurs ouvrages et leurs discours que le maître de Bayreuth était sans génie.

Donc, ni poème symphonique, ni drame lyrique ou opéra. A la suite de Brahms, qui ne pensait pas autrement, faisons de la musique pure ! C'est le domaine particulier de M. Reger, qui le laboure avec une infatigable constance.

Ces *Variations avec fugue*, c'est de la musique pure. Mais, si jose dire, c'est aussi de la musique solide, certes, et faite demain d'ouvrier consciencieux. mais de la musique inutile. Prodigieusement inutile, en vérité. Faite sans joie, sans fantaisie, sans passion (bien entendu), et qui s'écoute de même.

Quelle étrange conception, au surplus, que d'écrire onze variations et qui ne sont point courtes (on nous en épargna deux), ainsi qu'une fugue copieuse, sur une pauvre petite phrase, gentille, mais qui ne méritait pas tant d'honneur, empruntée à un vieux compositeur d'opérette mort il y a plus d'un siècle ! Quelle disproportion entre ce qu'on veut faire, car M. Reger voulait écrire une grande œuvre, et ce que l'on prend pour base de ce colossal édifice ! Malgré l'autorité des grands classiques et celle de contemporains que j'admire, je n'ai pour le genre de la variation en soi qu'une sympathie médiocre Cependant lorsqu'un maître emploie tout l'effort de son art à présenter sous divers aspects significatifs un thème dont la valeur expressive considérable permettait ces multiples appropriations, je ne trouve rien à objecter à cette forme. Car, à proprement parler, ce n'est là que dégager simplement de la mélodie ainsi traitée ce qui s'y trouvait en puissance. C'est faire valoir tout ce qu'elle renfermait véritablement sans que personne l'y aperçût tout d'abord. Mais dans le cas présent, c'était vouloir faire quelque chose de rien. C'est possible, je le sais. Mais il y faut du génie, ou d'éminentes qualités qui s'en approchent de bien près...

M. Max Reger a totalement échoué. Un ennui morne et pesant s'exhale de cette musique. Des neuf variations que nous entendîmes, il n'en est pas une qui ne ressemble à l'autre, et bien peu, une ou deux peut-être, qui ne soient pas franchement fastidieuses. Aucun rythme caractéristique ne se dégage ; aucune combinaison contrapontique qui fasse oublier qu'elle est savante par un peu de grâce et d'imprévu. Une pâte orchestrale épaisse. terriblement indigeste, sans nulle des recherches instrumentales dont nous abusons peut-être, mais qui seraient ici les bienvenues. Jamais un peu d'air entre les membres de cette polyphonie compacte et sans surprise. Jamais un instant de repos. Jamais un rayon de lumière !

Avec cela, une prétention continue au sublime, à la profondeur. Et c'est là le terrible. Les Allemands, depuis un siècle, nous reprochent dédaigneusement de

ne voir dans la musique qu'un simple divertissement. Ils louent volontiers — quelques-uns du moins — notre art, quand il se borne à vouloir plaire un instant par la délicatesse et la distinction qu'ils nous concèdent « Vous savez charmer, disent-ils, et mieux que nous peut-être. Mais vous êtes sans profondeur. La musique allemande seule est profonde... ».

Et ce sont les mornes symphonies de Brahms ! Et puis encore, dans leur pédantesque et inutile faconde, les variations de M. Reger ! Voilà bien de la musique de *kapellmeister*, de la musique qui croit hausser sa pensée jusqu'au niveau de celle des maîtres en se vêtant de leur défroque, comme s'il y avait dans les formes classiques une noblesse spécifique et qu'il suffise d'écrire des symphonies et des fugues pour s'affirmer de la lignée de Beethoven et de Bach !

Je n'aime pas beaucoup les variations, disais-je tout à l'heure. Mais cependant ! Ecoutez celle que M. Dukas écrivit sur un thème de Rameau, et vous ne vous sentirez plus le courage de condamner ce genre. Ecoutez encore l'admirable *Istar* de M. d'Indy, de simples variations *renversées* en somme, que nous entendions au même concert, il y a quelques semaines. Ecoutez et comparez avec celles-ci. Et je choisis à dessein deux musiciens qui ne sont pas précisément ennemis des traditions, ni adversaires d'une écriture ornée des plus savants artifices.

M. Max Reger, qui assurément n ignore-rien de ce qui peut s'apprendre, n'a pas la prétention d être plus *savant*, comme disent certains dilettanti, que MM. Dukas ou d'Indy. Il confesserait probablement, s'il avait pratiqué leurs œuvres (ce dont je doute fort), que ces deux Français l'emportent singulièrement dans l'art de tirer de l'orchestre des sonorités infiniment diverses et séduisantes. Je ne doute point, au reste, que ses disciples et admirateurs ne tinssent cet avantage pour médiocre et bon tout au plus en des ouvrages de pur divertissements. Car Max Reger, disent-ils, est un maître de la musique pure et rien que cela ; c'est un musicien profond

Les maîtres de l'école française, à l'heure actuelle, sont-ils ou non profonds ? Je ne leur souhaiterais toujours pas de l'être de cette façon ! H. Q.

Au Conservatoire. — La nouvelle classe d'ensemble, dont la direction a été confiée à M. Lucien Capet, s'est fait entendre, le 31 janvier, devant un auditoire — nous ne dirons pas un jury, puisqu'il n'y a pas de récompenses décernées, pas même de notes données aux élèves — composé de quelques professeurs choisis hors de la maison officielle, auxquels le directeur avait joint quelques éléments non professionnels, et les parents des élèves.

Le programme de cette réunion était le suivant :

Sonate en *ut* majeur pour 2 violons et piano.	J. S. Bach.
Quatuor en *mi* ♭ pour piano et cordes, op. 16. . . .	L. V. Beethoven.
10e sonate, piano et violon, op. 96.	L. V. Beethoven.
Quatuor à cordes n° 13, op. 76.	J. Haydn.
7e sonate, piano et violon, op. 30.	L. V. Beethoven.
1er trio en *ré* mineur.	Mendelssohn.

La classe d'ensemble dirigée par M. Charles Lefebvre et celle de M. Chevillard seront entendues prochainement.

Cette répartition entre trois maîtres d'une tâche qui incombait jusqu'ici à un seul permet de donner aux élèves une instruction musicale plus complète et plus parfaite, en accordant à chacun d'eux plus de temps et de soins. Nous n'avons cessé de réclamer au Conservatoire moins de virtuoses, ou de pseudo-virtuoses, et plus de musiciens d'orchestre. Nous ne pouvons donc qu'applaudir au développement des classes d'ensemble et à l'impulsion que leur donne M. Gabriel Fauré.

La nouvelle classe de M. Capet. est-il besoin de le dire? se distingue déjà par des qualités sérieuses de respect de la musique et de sobriété de style qui font bien augurer de l'avenir. Quelques mouvements (notamment dans la sonate en *sol* majeur de Beethoven) ont été trop pressés; mais il ne suffit pas toujours de l'autorité du professeur pour retenir l'ardeur de ces jeunes gens! — A. C.

La chanson du printemps (1er acte de la « Walkyrie » de R. Wagner) et M. Van Dyck. — Cette chanson, toute de grâce et de séduction, infiniment agréable à l'oreille de tous les publics, est un des faits que l'on peut opposer à ceux qui prétendent que Wagner a tué la mélodie. Elle est d'une forme si pure et si heureusement adaptée à la voix qui sait chanter, qu'on se demande même, avec une certaine inquiétude, si dans quelques années on ne lui reprochera pas d'être un peu poncive et vieux jeu. L'évolution musicale est si rapide, si précipitée, si hardie!..

M. Van Dyck a eu un très gros succès, au concert Colonne (du 2 février), avec cette mélodie qu'il a dite — et nous l'en remercions — en français. L'interprétation qu'il en donne est assez spéciale. M. Burgstaller, artiste allemand, qui, au même concert, l'an dernier, avait été lui aussi très applaudi avec le même morceau, chantait cet « air du printemps » avec douceur, presque en demi-teinte, en ne faisant pour ainsi dire pas de nuances, et en donnant à tout l'ensemble le charme d'une sorte de caresse enveloppante. Il paraissait surtout appliqué à dégager la poésie de la scène : Siegmund montrant à Sieglinde la campagne baignée par le clair de lune et l'invitant à partir avec lui... M. Van Dyck est tout autre : il varie beaucoup l'intensité de sa voix, passe du *piano* au *forte*, détaille, accentue certaines syllabes ou certains vers, comme ceux que je souligne :

Le jeúne avril *vers noùs* s'avance
Bercé par l'aile des Zéphirs...

Bref, il exprime surtout l'impétuosité de la passion. Cela tient peut-être à deux causes. La voix de M. Van Dyck. avec des qualités de premier ordre, n'est pas absolument homogène : elle est comme la superposition d'une voix de ténor et d'une voix de baryton, avec un *passage* un peu faible et parfois inquiétant. Souvent on devine chez le chanteur un effort (d'ailleurs très adroit) pour ajuster les organes de la voix et trouver une intonation bonne. Et ceci n'est nullement pour diminuer le célèbre chanteur, qui est un grand artiste. De plus, M. Van Dyck a beaucoup de mouvement, une animation singulière. Il est extrêmement vivant. De là sa manière chaleureuse et variée de dire l'air du printemps. Elle est certainement plus dramatique que celle de M. Burgstaller. A noter encore chez M. Van Dyck une parfaite et admirable netteté de prononciation et d'articulation. On lui a fait recommencer sa chanson, et on l'a rappelé quatre fois, ce qui est rarissime aux concerts Colonne. — E. D.

Inauguration de l'orgue des Concerts Colonne. — A la suite d'une conversation avec M. Arthur Coquard, qui se plaignait avec raison que la France fût en retard sur différentes sociétés musicales de l'étranger, M. Mutin, directeur de l'ancienne maison Cavaillé-Coll, s'est mis à l'œuvre : dans l'espace d'un mois il a créé, pour les concerts Colonne, un orgue portatif, démontable en quelques heures, d'une grande légèreté d'ensemble et d'une force extraordinaire dans l'intensité du son. L'effet des 8 jeux qui le composent donne l'impression d'un instrument de 30 jeux répondant à un orchestre de 150 musiciens. La boîte expressive est bâtie en séquoïa creux, garnie de subérine. La fabrication des tuyaux est spéciale. Voici la composition et les caractéristiques de l'instrument :

Un clavier manuel : 56 notes. — Un pédalier à tirasses : 30 notes. — Entièrement expressif.

Bourdon de 16 pieds. — Diapason, 8 p. — Flûte harmonique, 8 p. — Principal, 4 p. — Plein-jeu, 3 rangs. — Tuba magna, 16 pieds. — Trompette, 8 p. — Soprano, 4 p.

Tirasse. — Soubasse pédale. — Combinaisons 5, 6, 7 à 8.

Grâce à cette précieuse acquisition, qui fait honneur à M. Colonne (noblesse oblige), nous avons pu entendre et applaudir l'admirable 3e *Symphonie* de Saint-Saëns pour orgue, piano et orchestre, un des chefs-d'œuvre de l'illustre maître français et de l'art musical tout entier. (Malgré l'attaque du premier accord en une « appoggiature non résolue », comme on l'a dit spirituellement, la suite du poème n'eut pas trop à souffrir de cette légère distraction et le finale fut accueilli par de chaleureux applaudissements.)

La *Fantaisie pour piano avec orgue* de A. Périlhou est écrite avec beaucoup d'art ; dans les passages à effet, l'organiste (auteur de la pièce) a fait sonner dans toute leur ampleur les jeux de fond, donnant ainsi l'illusion de la mise en scène des 16 pieds d'anches.

En somme, félicitons-nous de voir nos quatre grandes sociétés musicales aujourd'hui pourvues d'un orgue : concerts du Conservatoire, Colonne, Chevillard et Séchiari. — F. M.

Concerts de Monte-Carlo. — A signaler le succès de trois virtuoses aux derniers concerts classiques, dirigés par M. Léon Jehin.

Mlle Clara Sansoni, une pianiste de 13 ans, a fait l'admiration des dilettanti dans l'exécution du *Concerto en* ré *majeur* de Bach et du *Concerto en* ut *mineur* de Beethoven, avec une assurance de vétéran et une correction extraordinaire qui n'exclut pas une élégante expression.

M. Hasselmans est un séduisant exécutant qui charme sur le violoncelle par un son velouté, une souplesse d'archet rare et un goût d'un style impeccable. Il fut très applaudi et rappelé après l'interprétation du 2e *Concerto en* ré *mineur*, de Saint-Saëns, de l *Elégie* de G. Fauré et du finale du *Concerto* de Lalo.

Le célèbre violoncelliste M. J. Ollman a eu un succès triomphal dans le beau *Concerto* de Haydn et deux pages délicieuses, *Aria* et *Menuet*, de Noël Desjoyeaux, où il a fait éprouver aux auditeurs une sensation d'art qu'on ne saurait surpasser.

Œuvres de M. Lederer exécutées par lui-même a la salle Erard. — M. Dezsö Lederer est un violoniste troublant. D'une rigueur impeccable lorsqu'il interprète les classiques, — et il l'a bien prouvé à son dernier concert en jouant le *concerto* en *la* de Mozart avec une pureté de son et un style irréprochables, — M. Lederer sait à l'occasion déployer les ailes de la fantaisie, et c'est surtout dans l'exécution de ses œuvres qu'il tire de son violon des sonorités étranges et séduisantes. La *Mélodie* qu'il nous a donnée est d'une expression pénétrante; l'archet fait chanter le violon. Ce n'est pas d'une musicalité très complexe, et un morceau de ce genre peut être exécuté par des violonistes non virtuoses. Moins aisée est l'*All'ongharèse*. Les rythmes tsiganes qui tantôt bondissent avec furie et tantôt s'apaisent en de languissants retards et les pizzicati malicieux donnent à cette page une allure qui justifie suffisamment son titre.

L'*Air russe* qui terminait la série est également d'une couleur pittoresque et d'une inspiration poétique et évocatrice. Le public aime les pages d'album lorsqu'elles sont illustrées d'images, et il sait aussi témoigner sa satisfaction quand il entend des œuvres musicales où il y a de la musique, ce qui est le cas de celles dont nous parlons.

Mme Durand-Texte prêtait son concours à cette séance. Sa voix n'est pas très chaude, mais elle est parfaitement juste, et c'est avec plaisir que nous avons entendu, chantés par elle, quelques lieder aimables de M. Léo Sachs. L'*Aubade* fut acclamée, — et c'était justice. — H. Brody.

« Gioconda », opéra en 4 actes d'Amilcare Ponchielli (théatre de Monte-Carlo). — Sur un livret de Tobia Gorrio (pseudonyme et anagramme d'Arrigo Boïto), Ponchielli — né près de Crémone le 1er septembre 1834, mort à Milan le 17 janvier 1886 — a écrit un opéra dont le sujet est assez compliqué. C'est une belle tragédie d'amour qui se joue à Venise. La chanteuse Gioconda aime le prince Enzo Grímaldo ; ce dernier aime Laura Adorno, femme d'Alviso Badoero, membre du fameux conseil des Dix. Enfin Gioconda elle-même est aimée par Barnaba, espion de l'Inquisition...

C'est avec cette œuvre célèbre du répertoire italien que M. Raoul Gunsbourg vient d'ouvrir sa nouvelle saison d'opéra. La *Gioconda*, qui est au répertoire de tous les théâtres de la Péninsule, est totalement ignorée en France, et c'est dommage : les étrangers, fervents de notre art, nous connaissent mieux que nous ne les connaissons. Ponchielli n'est pas si loin de nous, puisqu'il est mort en 1886, — l'année même où fut créée à Milan la *Gioconda*, — que nous ayons le droit de l'ignorer plus longtemps. Et, ne fût-ce que parce qu'il a révélé un exquis chef-d'œuvre à un public français, M. Raoul Gunsbourg mérite les plus sincères louanges.

L'interprétation de la *Gioconda* fut, comme c'est la coutume à Monte-Carlo, originale et brillante, réunissant les artistes les plus célèbres de divers pays et offrant, en outre, le vif intérêt d'un magnifique début ; cette débutante, c'est Mlle Bailac, qui, depuis son concours triomphal au Conservatoire, n'avait pas trouvé la vraie occasion de se manifester. Le rôle de la Cieca lui un valu un énorme succès : c'est une tragédienne lyrique absolument complète, voix et jeu, d'un beau tempérament personnel, et qui bientôt, demain, tout de suite, sera, et est déjà une des plus magnifiques cantatrices dramatiques.

Mme Litvinne, dans le rôle de la *Gioconda*, fut, selon sa coutume, admirable

et acclamée. Le délicieux ténor M. Anselmi fit applaudir la voix la plus pure qu'on puisse entendre. Le héros de la soirée fut le baryton, M. Titta Ruffo, dont l'organe splendide et le jeu dramatique ont soulevé des applaudissements frénétiques.

M. Nivette, Mlle Male Talesi, MM. Douaillier, Salomoni et Vronsky complétaient ce magnifique ensemble.

On a fortement admiré les beaux décors de M. Visconti.

L'orchestre était dirigé par le maestro Alexandre Pomé, pour qui le style et la tradition de la musique italienne n'ont pas de secrets. — F.

Notre supplément musical. — Voici encore, pour cette fois, un air tiré d'*Isabelle et Gertrude*, la comédie à ariettes de Favart, avec musique arrangée ou composée par Blaise, dont nous entretenions nos lecteurs en notre dernier numéro. On jugera peut-être que c'est ajouter plus d'importance qu'il ne sied à ces petites compositions, gracieuses je l'admets, mais secondaires en somme.

Assurément ce petit air à deux reprises, que chante le juge Dupré, n'est pas d'une qualité bien rare. La philosophie qu'exposent les paroles est fort terre à terre, et l'on peut trouver que cet oncle adresse à son neveu des conseils qui n'ont rien d'édifiant. Certes, la musique sans prétention vaut mieux que tout ce fatras tant soit peu grossier. Sa rondeur bon enfant, conventionnelle si l'on veut, n'est pas cependant sans mérite, et le bonhomme Dupré expose avec assez de verve ses pensers dénués de noblesse

Mais cet air, par un point, reste tout de même assez digne de remarque. Blaise n'en est point l'auteur. Nous savons, en effet, que, pour cette comédie de Favart comme pour bien d'autres, son travail consista plus souvent à adapter aux couplets du parolier des airs connus qu'à composer de son cru des mélodies nouvelles. Cette manière de procéder est très habituelle à la comédie à ariettes, où la musique reste, en somme, tout à fait au second plan. Le vaudeville, jusqu'au milieu du dernier siècle, avait conservé ces habitudes qui nous choquent un peu aujourd'hui. On ne s'en cachait pas alors.

Donc l'air n'est pas de Blaise. Et de qui ? De Gluck tout simplement, si l'on en croit le témoignage des contemporains. A vrai dire, le style de l'auteur d'*Orphée* ne s'y reconnaît guère.

C'est là un Gluck que nous ne sommes pas du tout habitués à entendre. Mais, après tout, la chose est bien possible. Certaines formules, la cadence à l'italienne de la fin par exemple, ne sont guère dans les habitudes des Français de ce temps, et d'autres menus détails portent aussi bien une marque qui n'est point la leur.

De quelle pièce de Gluck est tirée cette bluette ? On ne nous le dit point et l'identification n'en est pas facile. Ce n'est pas là le style de l'opéra italien de la première manière du maître. Et ce morceau, s'il est vraiment de Gluck, a dû plutôt être extrait de l'un ou l'autre de ces opéras comiques français qu'il écrivit, nous le savons, sur des livrets de Lesage, d'Anseaume ou de Favart lui-même, à Vienne, de 1758 à 1764. Rien de surprenant à ce que les musiciens français, par Favart par exemple, aient eu en mains la musique de ces pièces.

H Q.

Les chefs-d'œuvre du chevalier Gluck à l'Opéra de Paris.

(D'après des documents inédits tirés des Archives de l'Opéra.)

Il ne s'agit point ici d'étudier techniquement les œuvres du célèbre compositeur qui modifia si profondément le sens du drame lyrique en France, mais d'apporter simplement quelques éléments historiques capables d'intéresser les chercheurs et d'expliquer le triomphe du maître aussi bien que son effacement devant Piccini, représentant de l'école italienne.

A son arrivée à Paris, Gluck trouvait notre Académie royale de musique dans un complet état d'anarchie. Tout y était désordre, abus, caprice et routine. Les principaux artistes, tant chanteurs que danseurs, se montraient à qui mieux mieux despotiques et exigeants. Tout progrès paraissait à leurs yeux comme un grossier non-sens ; aussi, lorsque, par ordre de la Dauphine, *Iphigénie en Aulide* fut distribuée et mise à l'étude, y eut-il de la part des interprètes et des exécutants des révoltes inquiétantes. Enfin, après mille difficultés, la première eut lieu le mardi 19 avril 1774. Sophie Arnould (Iphigénie), qui avait eu maille à partir avec le compositeur en plusieurs occasions, joua, au dire de Grimm, de façon à émerveiller la Cour et le public.

Larrivée (Agamemnon) manqua un peu de dignité, mais s'efforça de mettre de l'expression dans son chant ; Legros (Achille), qui ne s'était point débarrassé de sa gaucherie, racheta ses défauts de comédien par la beauté de son organe, et M[lle] Duplant (Clytemnestre) fit tout au monde pour atténuer la rudesse de sa voix. Quant à l'orchestre, stylé par le maître, il exécuta remarquablement la partition. Le corps de ballet ne fut pas en reste. et malgré des menaces de cabale, en dépit de sourdes menées, l'œuvre obtint un succès d'argent, c'est-à-dire qu'elle attira de nombreuses assemblées. Pour s'en rendre compte, il faut savoir qu'au commencement de la saison de 1774, la moyenne des recettes n'excédait jamais 2.500 ou 3.000 livres. Or la première faisait encaisser 6.212 livres; la seconde (vendredi 22 avril), 6.030 livres ; la troisième (dimanche 24), 5.620 livres ; la quatrième (mardi 26), 6.053 livres, et la cinquième (vendredi 29), 5.739 livres. Ces chiffres, tirés des archives de l'Opéra, montrent bien que la curiosité générale était aiguisée. D'ailleurs, *le Mercure de France* (mai 1774) déclarait nettement ceci : « Jamais le public n'a montré tant d'empressement et d'enthousiasme que pour cet opéra qui doit faire époque dans la musique française. Monseigneur le Dauphin et Madame la Dauphine, Monseigneur le Comte et Madame la Comtesse de Provence ont honoré le spectacle de leur présence à la première représentation, et ont consacré par leurs applaudissements, réunis à ceux d'une brillante assemblée, le mérite de cet ouvrage et les grands talens des principaux acteurs. »

Il y avait en effet, ce soir-là, fort brillante assemblée, car on voyait, du côté de la loge du roi : au « crachoir », partie en retrait et en arrière de l'orchestre : M. le comte de Benthein ; à la « timbale » (partie centrale du rez-de-chaussée) : le duc de Coigny, le marquis de Gouffier ; sous le balcon : le prince de Conti ; à la « chaise de poste » (genre de baignoire grillée) : M. de Presle ; au premier rang des loges : le duc de Choiseul, le duc de Nivernais, le comte de Strogonoff, la marquise de Crussol, le prince d'Hénin, le marquis de Boulainvilliers, la comtesse de Boufflers ; au deuxième rang, dans l'entre-colonnes : le comte d'Artois, la duchesse de Bourbon, le maréchal de Biron, la comtesse de Beauharnais, la

marquise de Ségur ; au troisième rang : MM. de Marcilly, d'Harvelay, d'Alligre, de la Vaupalière, MM. du Bureau de la Ville, Mmes de Villemonble, le comte de la Marche, etc. etc. Du côté de la reine, dans la baignoire, se trouvaient le marquis de Louvois et le duc de Luynes ; au crachoir : M. de Chamborant ; à la timbale : la princesse de Soubise et le comte de Stainville ; sous le balcon : le duc d'Aumont ; dans la chaise de poste : M. de la Live d'Epinay et Mme la comtesse d'Houdetot ; au premier rang : Mmes de Vaux, de Fontenille, de Selle, de Neufbourg, MM. de Marsan, d'Argental, de la Ferrière, de Praslin, de Rosambo ; au deuxième rang : la duchesse de Mazarin, Mlle d'Escoussans, MM. de Bréquigny, d'Aiguillon, de Luxembourg, les premiers gentilshommes de la Chambre du Roi ; au troisième rang : les marquis de Villette et de Brancas, la princesse de Monaco, Mlle Duthé, Mme de Chabanois, la marquise de Brunoy, le marquis de Montalembert, le maréchal de Richelieu, les intendants et trésoriers des Menus etc. etc. (1).

Le jour même de la cinquième représentation, Louis XV tombait malade de la petite vérole. Les théâtres fermèrent par ordre, et ne rouvrirent que le mercredi 15 juin, c'est-à-dire cinq semaines après la mort du roi (10 mai).

Peu de gens se sont expliqué pourquoi la reprise d'*Iphigénie en Aulide* ne coïncida pas avec la réouverture de l'Opéra C'est que, d'une part, *Orphée et Eurydice* était en pleines répétitions et que, d'autre part, Gluck s'était engagé à apporter quelques changements à son premier ouvrage.

Du 15 juin au 31 juillet, la quatrième remise du *Carnaval du Parnasse* fit retomber les recettes à 3.000 livres. Aussi la direction salua-t-elle avec joie la première d'*Orphée* qui alla aux nues. On réalisa 5.498 livres. Les neuf représentations suivantes donnèrent : vendredi 5, 5.387 livres ; dimanche 7, 2.648 ; mardi 9, 3.854 ; vendredi 12, 4.886 ; dimanche 14, 1.365 ; mardi 16, 3.064 ; vendredi 19, 3.586 ; dimanche 21, 957 ; enfin le mardi 23, 2.458 livres. L'ouvrage fut joué 47 fois en moins de trois mois et il atteignit 61 représentations jusqu'au 20 juin 1775.

Au mois de septembre 1774 *le Mercure* s'exprimait ainsi, à l'égard du nouvel ouvrage qui marquait l'apogée de la gloire de Gluck, lui créait de nouvelles inimitiés et des estimes notoires : « Elle (la musique) confirme l'idée que l'opéra d'*Iphigénie* avait déjà donnée du génie et du grand talent de M. le chevalier Gluck pour peindre et pour exprimer les affections de l'âme.

« Le récitatif employé dans cet opéra se rapproche beaucoup de celui de Lulli, mais de son récitatif débité, déclamé et parlé comme vraisemblablement ce musicien le faisoit exécuter, et non chanté, comme il l'a été abusivement après sa mort. Les morceaux de symphonie et d'accompagnement sont très bien faits, quoiqu'ils paraissent quelquefois chargés de beaucoup de traits et d'accords recherchés et contrastés, qu'embarrassent souvent l'expression, d'autant plus sûre qu'elle est moins compliquée.

« Les airs de danse de cet opéra sont en général plus soignés et plus variés que ceux d'*Iphigénie* ; il en est plusieurs d'un tour original et piquant que Rameau lui-même eût enviés. »

Comme pour *Iphigénie en Aulide*, les frais nécessités par *Orphée et Eurydice* devaient être assez élevés, car Gluck exigeait des danseurs, des symphonistes,

(1) Les loges à l'année rapportèrent dans la saison 1775-76 la somme de 194.432 livres (Archives de l'Opéra).

des enfants supplémentaires, et ces « extraordinaires » augmentaient d'autant la dépense. De plus, les accessoires étaient fort coûteux. En un mois on brûlait au-delà de 250 livres (environ 700 francs) d'esprit-de-vin pour les flambeaux et plus de 225 livres de poudre de lycopode, ainsi qu'en témoigne un état de dépense journalière de l'époque.

Ce n'est donc que le 10 janvier 1775 qu'*Iphigénie en Aulide* fut reprise, après les changements jugés nécessaires. Il est certain que l'affluence fut plus grande que jamais, car alors que le *Carnaval du Parnasse* encaissait péniblement de 4 à 500 livres, l'ouvrage du protégé de Marie-Antoinette réalisait entre 4 et 6.000 livres.

On peut se rendre compte approximativement de ce qu'étaient les décorations, d'après l inventaire de 1780. On y voit figurer : « Le palais d'Agamemnon dans *Iphygénie*, nté 52, composé de deux châssis, quatre colonnes isolées, six plafonds, une ferme pleine par augmentation avec une porte au milieu d'ordre ionique, prisé la somme de 3.200 livres.

« Le temple de Dianne (*sic*), nté 26 A. composé de quatre châssis, côté de la reine, dont un à doubles brisures couronné de trophées, plus un châssis oblique et un gradin de trois marches, prisé la somme de 300 livres.

« La tente d'Agamemnon dans *Iphigénie*, nté 32, composée de six châssis, une ferme au 4 et quatre plafonds. Cette décoration est richement peinte en draperie de blocards d'or avec franges, glands et cordons d'or et différents trophées d'armes et meubles, prisée la somme de 2.000 livres.

« Un autel dans *Iphigénie* dont les bas-reliefs sont en or, avec son marchepied, nté 235 B. »

Avant de repartir pour Vienne comblé d'honneurs et de présents, Gluck eut le tort de céder au désir qu'exprima la direction de monter sa *Cythère assiégée*. Cet opéra comique, qu'on avait eu l'intention de donner alternativement avec *Iphigénie*, ne pouvait qu'être préjudiciable à sa renommée. Joué 22 fois en deux mois, il n'eut qu'un succès médiocre, les dix premières recettes en font foi : le mardi, 1er août, jour de la première, on encaissa 5.357 livres ; le 4, 4.634 ; le 6, 937 ; le 8, 2.295 ; le 11, 4985 ; le 15, 849 ; le 18, 2.281 ; le 20, 617 ; le 22, 1.151, et le 25, 1.421 livres.

En septembre, *le Mercure* esquissait une critique : « M. le chevalier Gluck, disait-il, a traité trop sérieusement cet opéra comique, où il a employé toute la force imposante de son génie, lorsqu'il fallait y répandre les grâces aimables de l'esprit et du goût. Au reste, ce spectacle n'est point sans agrément. » Mais on vantait surtout la musique du dernier divertissement, écrite par Berton.

Il ne reste aucun document administratif bien intéressant sur cette création, à part un état de dépenses journalières établi par le sieur Bourbon, garde-magasin, qui donne la physionomie des détails courants. On voit figurer des milliers d'épingles, des chaussures pour Mlles Laguerre et Châteauneuf, des baguettes et des corbeilles d'osier, des bouteilles d'essence de citron, des voitures pour porter les livrets à la famille royale, à Versailles, des gants chair, du cuivre rouge pour attacher les cuirasses, le blanchissage de 108 aunes de vieille gaze, etc. etc.

La description de deux décors vaut aussi d'être rapportée : « Le péristile du temple de l'Amour dans Cythère assiégée, nté 100, composé de deux fermes à colonnes isolées au 7 et au 8 ; un plafond au-dessus de la première ferme por-

tant fronton ; ces colonnes sont d'ordre ionique en marbre blanc : les chapiteaux, bases, et tous les ornemens sont en or, prisé la somme de 1.200 livres. Les remparts et l'enceinte de Cyterre assiégée, n^té 81 A. composés, côté du Roi, de six châssis à colonnes isoléees par le haut et par le bas dans lequel bas est pratiqué un pont-levis ; six châssis de retour pour fermer les coulisses dans deux desquelles sont pratiquées des portes ; au-dessus de la ferme ou plafond est un horizon faisant fond à la dite décoration sur lequel sont répétées les arcades de la dite ferme. Cette décoration est peinte en architecture de treillage doré et orné de fleurs dans les masses, prisés la somme de 3.300 livres. »

*
* *

Gluck avait une revanche à prendre. La Harpe l'y convia en réclamant *Alceste*. Mais cette œuvre devait subir de nombreuses modifications avant d'être présentée au public parisien, et d'ailleurs le musicien avait promis d'écrire un *Roland* et une *Armide*. Du fait que Piccini avait été invité par l'Académie à écrire aussi un *Roland*, Gluck anéantit le sien et se rabattit sur *Alceste*. La mise au point dura de longs mois, et l'œuvre sur laquelle comptait tant l'auteur pour imposer silence à des ennemis acharnés, ne devait pas être comprise de suite. La première, donnée le mardi 23 avril 1776, fut désastreuse, en dépit des efforts des artistes, et particulièrement de Mlle Levasseur, protégée par le comte de Merci-Argenteau. *Le Mercure*, pourtant très bien disposé en faveur du maître, lança cette pointe, au mois de mai, à la suite de quelques écrits trop louangeurs : « Ainsi cet opéra est annoncé comme le chef-d'œuvre de M. le chevalier Gluck et comme celui de toute la musique théâtrale. Nous n'avons rien à dire après un éloge si bien prononcé. Les amateurs et les connaisseurs sont à portée d'en juger. » Insidieusement, l'auteur de l'article rappelait l'*Alceste* de Quinault. « Il seroit à souhaiter, ajoutait-il, que ce beau spectacle fût reproduit sur le théâtre de l'Opéra, et que le même sujet, traité si savamment en musique par M. le chevalier Gluck, y fût de nouveau donné par un maître digne d'entrer avec lui dans cette noble carrière. » C'était une invite à Piccini.

En dépit de l'hésitation première, le public ne pouvait échapper à la curiosité qu'éveillait toujours une œuvre du maître allemand. *Alceste* fut jouée 45 fois dans le courant de l'année, et ses dix premières représentations donnèrent une moyenne supérieure à 4.000 livres, ainsi que le démontrent les recettes suivantes : mardi 23 avril, 5.990 livres ; vendredi 26, 5.925 ; mardi 30, 4.474 ; vendredi 3 mai, 4.708 ; mardi 7, 3.586 ; vendredi 10, 4.998 ; mardi 14, 2.870 ; vendredi 17, 4.716 ; dimanche 19, 1.292 ; mardi 21, 2.252 livres.

En ce qui concerne les décorations, l'inventaire de 1780 signale : « L'amphithéâtre d'*Alceste*, n^té 19, composé de 16 châssis dont quatre sont doubles à brisures, une ferme pleine, une figure d'Alcide, deux fermes à colonnes isolées, deux plafonds arcadés pour l'arc de triomphe et six sphinx, prisé la somme de 1.404 livres.

« La figure d'Apollon dans *Alceste* rehaussée d'or sur son piédestal, n^tée 163 D, prisée la somme de 48 livres.

« Une feuille de nuages représentant l'enlèvement d'Alceste, n^té 138 B.

« L'avant-cour du palais d'Admette dans *Alceste*, n^té 13, composé de quatorze châssis dont six à petites brisures, deux fermes à colonnes isolées et une ferme

pleine au 10, un plafond au 9, vingt-deux figures isolées qui se placent au-dessus des châssis, prisé la somme de 3.600 livres.

« La Place publique d'*Alceste* n^tée^ 14 B, faite en 1776, composée de quinze châssis dont deux sont à brisures, deux autres châssis obliques, six figures, un balcon de relief porté par deux consoles, un rideau de fond, prisé la somme de 1.700 livres.

« La ville de Ciros dans *Alceste*, n^tée^ 115, composée d'un châssis, une ferme pleine, un morceau de ferme et cinq petits châssis de retour, prisé la somme de 300 livres. »

*
* *

Frappé dans ses forces vives par la mort de sa nièce Marianne, une jeune fille qu'il chérissait, Gluck abandonna *Alceste* à son sort et gagna Vienne. Ce sort fut enviable, car de 1777 à 1780, de 1786 à 1793, de 1797 à 1817, l'Opéra eut à honneur de jouer l'œuvre redemandée d'année en année.

Rentré à Paris au mois de mai 1776, le chevalier songea à la mise en scène d'*Armide*. Ses amis n'étaient pas sans crainte, car cette fois la comparaison entre l'œuvre nouvelle et celle de Lulli pouvait être établie au détriment de leur dieu. La première, donnée le mardi 23 septembre, n'était point faite pour calmer de telles appréhensions. La salle fut houleuse, et l'immédiate impression ne parut guère favorable. Il faut dire que des innovations malheureuses tentées dans la décoration et les costumes avaient prêté à la raillerie, et que les sottes critiques de La Harpe devaient envenimer la lutte entre deux camps où le parti pris dominait le bon sens. Ajoutons que le choix de Rosalie Levasseur était regrettable. Cette femme au minois chiffonné, aux yeux vifs, luisants, toujours en quête d'un regard passionné, cette chanteuse à qui Sophie reprochait des manières « peuple », ne pouvait évoquer la figure d'une reine imposante. Malgré un violent courant d'opposition, *Armide* allait triompher par sa valeur propre. Cet ouvrage, dans lequel Gluck, de son intime aveu, se montra « plus peintre et plus poète que musicien », fit quelques belles recettes, au début. Les dix premières représentations donnèrent un total de 48.734 livres (environ 146.000 fr. de notre monnaie actuelle) ainsi décomposé : 23 septembre, 5.622 livres ; vendredi 26, 5.391 ; mardi 30, 4.947 ; vendredi 3 octobre, 5.409 ; mardi 7, 4.598 ; vendredi 10, 4.843 ; mardi 14, 4.336 ; dimanche 16 novembre, 5.665 ; mardi 18, 3.080 ; vendredi 21, 4.843 livres.

Le Mercure fit remarquer tout d'abord que Lulli avait traité le plus heureusement ce sujet en chants voluptueux et en belle déclamation. Puis il ajoutait : « M. le chevalier Gluck a suivi tout un autre plan. Il nous a fait entendre une musique *dramatique*, où il s'est montré tel que dans ses Opéra d'*Orphée*, d'*Iphigénie* et d'*Alceste* ; c'est la même énergie de style, le même art dans la distribution des instrumens, la même science d'harmonie. Mais les situations de l'Opéra d'*Armide* n'étant ni aussi favorables à son génie, ni à la déclamation théâtrale que dans ses autres Opéra, il a paru produire des sensations moins vives et moins fortes. Son génie trop vigoureux n'a pu se plier à ces nouvelles inflexions de la tendresse, à ces douces langueurs de la volupté, à ces soupirs des amans

Que Lully réchauffa des sons de sa musique. »

Sur cet ouvrage les documents sont rares en ce qui regarde la mise en scène et

les décorations. L'inventaire de 1780 signale simplement ceci : « Le désert du 3e acte d'*Armide*, nté 74, composé sçavoir de dix châssis dont huit à brisures, un terrein en deux parties, une ferme pleine, huit plafonds peints en ciel foncé, ntés 46, et deux autres grands châssis à brisures peints en rochers et cyprès, placés au 3 et au 5, côté de la reine, prisé la somme de 2.700 livres.

« Le Palais bleu d'Armide, nté 24, composé de 14 châssis dont deux à brisures, une ferme pleine avec porte au milieu, une autre ferme arcadée, deux morceaux de ferme pleine faisant fond, et huit plafonds, prisé la somme de 1.250 livres. »

***

Lorsque Gluck revint à Paris, en septembre 1778, dans l'espoir de s'y établir définitivement, il apportait la partition d'*Iphigénie en Tauride* complètement terminée. Les répétitions furent très suivies et chacun y apporta un zèle inaccoutumé. Mais Rosalie Levasseur tomba malade ; il fallut retarder la première, qui eut lieu le mardi 18 mai 1779. Cette fois le triomphe fut immédiat, malgré l'allure sévère de l'ouvrage.

« Je ne sais si c'est là du chant, disait Grimm, mais peut-être est-ce beaucoup mieux. Quand j'entends *Iphigénie*, j'oublie que je suis à l'Opéra ; je crois entendre une tragédie grecque dont Lekain et Mlle Clairon auraient fait la musique. »

Et en juin, *le Mercure* constate qu'en dépit des chaleurs excessives, on a continué les représentations d'*Iphigénie* « avec une affluence extraordinaire », avec un succès toujours croissant.

Le relevé des recettes prouve, en effet, que le triomphe était sans précédent, si l'on tient compte surtout d'une température excessive.

A la première (18 mai), on encaissa 5.757 livres ; le 21 (2e), 5.343 ; le 25 (3e), 3.989 ; le 28 (4e), 4,672 ; le 1er juin (5e), 4 906 ; le 4 (6e), 5.142 ; le 8 (7e), 4.917 ; le 11 (8e), 5.213 ; le 15 (9e), 4.298 ; le 18 (10e), 4.813 livres.

On ne dut pas faire de très grands frais, car l'inventaire de 1780 ne contient que ces deux courts articles : « Les deux statues de Dianne dans *Iphigénie en Tauride* et leurs deux piédestaux, le tout en voliges peint en marbre, prisées la somme de 72 livres.

« Le lit d'Oreste servant dans *Iphigénie en Tauride*, représentant un tombeau ruiné, et le gradin pour les Uménides en pierres ruinées, de trois dégradations, prisé la somme de 120 livres. »

Après de longues controverses et de véritables scandales de presse, *Iphigénie en Tauride* vivait toujours, mais Gluck songeait à donner un autre ouvrage à l'Opéra, pour en éloigner Piccini. Les pourparlers avec la direction furent assez difficiles. Le compositeur exigeait 20.000 livres pour *Echo et Narcisse*, — il venait d'en toucher 12.000 pour *Iphigénie en Tauride*, — et Devismes ne lui en accordait que 10.000. Enfin l'entente fut faite à l'amiable et les répétitions commencèrent bientôt.

Mais cette fois Gluck s'était trompé du tout au tout en s'attaquant à un sujet qui n'était guère capable de l'inspirer. Le soir de la première (vendredi 24 septembre), l'accueil fut d'une froideur désespérante. A la deuxième, l'auteur songea à apporter quelques changements à son ouvrage « A l'instant où nous écrivons cet article, disait *le Mercure* du 2 octobre, M. Gluck s'occupe des changements que la première représentation de cet ouvrage lui a fait juger nécessaires. Nous

attendrons donc, pour entrer dans quelques détails, que ces changements aient eu lieu, et que le public en ait jugé. »

Les changements faits, « il n'en résulta rien d'avantageux pour l'ouvrage, en le regardant simplement comme composition musicale. S'il ne peut rien ôter à la réputation de M. Gluck, il ne doit rien y ajouter, » avouait *le Mercure*.

Les recettes fournissent bien la physionomie de la chute. La première (24 sept.) produisit 4 931 livres ; la seconde (28), 2.496 ; la 3e (1er oct.), 3.046 ; la 4e (5), 1.863 ; la 5e (8), 1.829 ; la 6e (12), 1.650 ; la 7e (17), 1.482 ; la 8e (24), 1.483 ; la 9e (2 nov.), 1.151 ; la 10e (28 déc.), 3.525 livres.

La mise en scène d'*Echo et Narcisse* avait été cependant exceptionnelle, ainsi que le démontre une description de la décoration principale, très compliquée :

« La campagne d'*Echo et Narcisse*, composée de onze châssis côté de la Reine, un grand arbre isolé au 3 du même côté ; côté du Roi, sept châssis, sçavoir un au 2, un au 3 et un au 5 ; un châssis oblique du 3 au 5. Sous ce châssis une colonne rustique ; au 5, un châssis à triple brisure ; au 6, un châssis en demi-ferme isolée ; au 7, le temple avec une colonne isolée, châssis fermant la porte, et ferme du fond représentant l'intérieur du temple au 8 ; un grand terrein au 9 à brisures, traversant le théâtre ; un autre terrein du 8 au 7 posé obliquement ; un autre bout de terrein au 6 côté de la reine, allant jusqu'au milieu du théâtre ; en devant des ponts les plus hauts cinq parties de terrein dont deux portant des arbres isolés allant du 2 au 9 ; les terreins du premier plan en devant joignant la fontaine en quatre morceaux ; un petit terrein au 5, côté du Roi, masquant une chute d'eau ; un groupe de deux arbres isolés au 6 ; un arbre isolé au 9 ; un autre groupe de deux arbres isolés au 10 ; un autre au 11 ; trois châssis formant l'intérieur et la devanture de la fontaine ; deux figures de l'Amour, côté du Roi, sur leurs piédestaux et un autel antique ; pour former la chute d'eau de la fontaine, un tambour à claire-voie de sept pieds de long, deux pieds trois pouces de diamètres. Trois Roües de voliges de quatre pieds de diamettre, le bâtis du cylindre et des dites roues, une nappe d'eau préparée pour la d. fontaine, quarante-quatre tréteaux plats de six pieds de haut réduits, dix-neuf contre-fiches qui en dépendent. Tous les ponts de la d. campagne produisent ensemble treize toises et demie de long sur trois pieds de large ; un escalier en plats-bord de seize marches placé au 7, côté de la reine ; six montants de chevrons de dix pieds de long sous les fermes du 5, du 6 et du 7. Un escalier oblique entre les 3 et le 4, côté de la reine, de neuf marches, quatre petits marchepieds, sous de vieux escaliers de chacun trois pieds de long sur huit pouces de haut, onze plafonds et un rideau, prisé la d. décoration et ses dépendances la somme de 6.500 livres. »

L'insuccès de cet ouvrage porta un rude coup à l'auteur. Il en fit une maladie et il ne fallut rien moins que sa nomination de maître de musique des enfants de France pour l'empêcher de rompre avec éclat. C'est en promettant de revenir qu'il quitta Paris ; mais en août 1780 il n'était pas de retour. On imagina de vouloir reprendre alors *Echo et Narcisse* pour l'amadouer. Aidé du bailli du Roullet, le baron de Tschudy modifia de nouveau son poème Le bailli alla même jusqu'à vouloir changer les mouvements de l'orchestre, à l'encontre des idées de Francœur qui s'en plaignit à Gluck, mais en vain.

Un curieux document inédit révèle les intentions neuves qui devaient assurer un triomphe, car, y est-il dit, « la musique de cet ouvrage paraîtra,

comme elle l'est, ce qu'a fait de mieux et de plus neuf M. Gluck, si elle est exécutée dans l'esprit et le genre qui lui convient. »

Voici quelques-unes des recommandations les plus typiques extraites du « Programme pour la mise d'*Echo* » :

« Acte Ier, scène 1re. — Cette scène telle qu'elle étoit. On observera seulement qu'il faut supprimer dans le ballet la course de Mlle Heynel et de M. Gardel qui faisait un très mauvais effet. M. Gluck le recommande expressément et demande que cet air soit dansé en contraste entre les Nymphes et les Sylvains, Mlle Heynel et M. Gardel à leur tête.

« Scène 3e. — Toute cette scène nouvelle doit être dite avec chaleur et jouée avec intérêt. La lenteur lui serait pernicieuse ; il faut que les acteurs ayent attention à bien phraser et que le récitatif soit rapide et déclamé : c'est ce que recommande M. Gluck.

« On observera que l'air *Hélas ! je n'ay pour moy* etc. doit être chanté avec naïveté et simplicité, mais point trop haut, et surtout qu'il soit déclamé. La fin de la scène doit être très vive de la part d'Echo.

« Acte II, scène 4e. — Cette scène reste telle qu'elle étoit. Il faut recommander à M. Lainez de ne pas forcer sa voix dans cet air, non plus que dans la scène de la fontaine au 1er acte. »

La chaconne du 5e acte d'*Armide* devait faire partie du divertissement.

« On espère que MM. de la Danse ne se refuseront pas de compléter cet ouvrage en remplissant le divertissement tel que M. Gluk l'a fait et le désire. Il est même nécessaire qu'ils s'y prêtent ; cet ouvrage retouché ainsi deviendra un grand ouvrage par sa consistance ; il faut que le divertissement en soit noble et soigné. »

Tant de précautions ne relevèrent pas *Echo et Narcisse*. La reprise atteignit difficilement une vingtaine de représentations.

La vie musicale de Gluck était terminée à Paris. En moins de cinq ans, le maître allemand avait gravi les plus hauts sommets de la gloire, et il allait faire place à l'école italienne des Piccini et des Salieri. Quelques années encore passées à Vienne, et le chef incontesté du drame lyrique, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, allait mourir victime de sa passion pour l'alcool et les vins généreux.

MARTIAL TENEO.

Correspondance.

I. — Le cahier des charges de nos théâtres lyriques et les pièces « nouvelles. »

Asnières, 6 février 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR de la *Revue musicale*,

Toute la presse a favorablement accueilli la proposition que j'ai d'abord formulée ici, et qui tend à faire supprimer l'article du cahier des charges de l'Opéra

et de l'Opéra-Comique : *qu'un ouvrage joué en province ne peut être compté comme œuvre nouvelle à Paris.*

Comœdia, qui s'intéresse aux causes justes, a bien voulu hospitaliser celle-là, et après que vous l'avez exposée dans la *Revue musicale*, M. Méaly l'a reprise et développée dans *Comœdia*. Je profite de cette occasion pour lui exprimer ici toute ma gratitude. Notre réclamation a donné lieu à une campagne qui a des proportions inespérées. *Le Temps*, *le Figaro*, *le Journal*, *l'Intransigeant*, *le Gil Blas*, *la Liberté*, *le Radical* et *le Petit Parisien*, vingt autres journaux, ont reproduit ou commenté avec éloge notre initiative. M. Henry Maret, dans *le Journal*, a consacré à cette question, en première page, une spirituelle et mordante chronique. M. Edmond Le Page, le subtil critique musical du *Soleil*, a publié dans *la Liberté* un article qui donna lieu à un petit débat entre M. Th. Dubois et le signataire de ces lignes, débat très courtois d'ailleurs. La province elle-même s'est émue ; *la Petite Gironde* lui consacre en première page un article important et *le Tout-Elégant* approuve notre juste demande.

Voici quelques-unes des lettres qui nous ont été adressées. M. Paladilhe, membre de l'Institut, l'auteur de l'admirable *Patrie* et de tant de chefs-d'œuvre de mélodie, est très catégorique :

Paris, 8 février 1908.

Monsieur,

Je m'associe pleinement à l'idée d'une réforme, d'une adjonction à faire au cahier des charges de nos scènes lyriques subventionnées, et la formule indiquée par M. Jules Combarieu : « Toute œuvre d'un compositeur français, jouée plus de six fois... etc., etc., » me paraît excellente.

E. PALADILHE.

M. G. Marty, qui, comme grand compositeur et comme directeur de la Société des concerts du Conservatoire, a une exceptionnelle autorité, se prononce aussi nettement :

Monsieur le Directeur,

Entièrement de l'avis de mes éminents collègues et amis Paladilhe, A. Bruneau et Ropartz au sujet des œuvres nouvelles *représentées en province et à l'étranger et que nous voudrions voir qualifiées* telles *à leur apparition sur nos scènes parisiennes. Je souhaite aussi de voir exaucer le vœu que forme Ropartz au sujet des œuvres de concert.*

Veuillez agréer, etc.

G. MARTY.

Lettre de M. Edmond Missa (1) :

Monsieur,

J'ai suivi avec beaucoup d'intérêt la campagne que M. Adalbert Mercier poursuit dans votre journal. Cette cause me paraît très légitime et j'y applaudis très chaleureusement. Nul doute que Monsieur le Ministre des Beaux-Arts ne

(1) Auteur de *Muguette*, représentée à l'Opéra-Comique.

soit favorable à ce vœu si sincèrement exprimé et qui touche — de si près — tous mes confrères.

N'est-ce pas une cause juste entre toutes ?

Veuillez agréer, etc.

Edmond MISSA.

Lettre de M. Henry Février avec une réserve (sur un détail qui peut être modifié) :

Monsieur,

Il m'est assurément difficile de prendre parti à propos des ouvrages joués en province et non comptés comme œuvres nouvelles à Paris, puisque j'ai débuté d'emblée en 1906 à l'Opéra-Comique, grâce au bienveillant accueil réservé par M. Albert Carré à mon ouvrage le Roi aveugle.

Cependant, je suis tout à fait de l'avis de mon camarade Adalbert Mercier pour l'abrogation de cet injuste article du cahier des charges des théâtres subventionnés.

Je ne crois pas toutefois que le nombre de six représentations en province, imposé comme condition essentielle à la représentation d'un ouvrage à Paris, soit judicieux, car il est indéniable que la valeur artistique d'une pièce de théâtre n'est nullement proportionnelle au nombre de fois qu'elle a été représentée.

Veuillez agréer, etc.

Henry FÉVRIER.

Lettre de M. Gabriel Marie, le chef d'orchestre et compositeur de musique si estimé :

Monsieur le Rédacteur,

Vous avez mille fois raison de mener le combat pour que les œuvres créées en province ne trouvent plus portes closes aux théâtres subventionnés. Si cette campagne échouait, ce serait à renoncer à toute tentative de décentralisation.

Mais vous devez aboutir, car vous avez pour vous le bon sens et l'équité. Vous avez mieux encore : le précédent ! — En effet, Samson, *de Saint-Saëns, n'a-t-il pas vu le jour à Rouen avant de venir à Paris, et n'a-t-il pas été représenté à l'Éden avant de passer au répertoire de l'Opéra ?*

Alors... ? — Et puis, avec le temps, il y a tant de choses qui deviennent possibles !

Ainsi je me rappelle une époque pas très lointaine où nous avons reculé, Mme la comtesse Greffulhe et moi, devant cette chose formidable de demander la salle des concerts du Conservatoire pour l'exécution d'une grande œuvre classique. Et pourtant, maintenant, on y entend un quatuor !!!

Je vous souhaite bonne chance en vous priant d'agréer mes meilleurs sentiments.

Gabriel MARIE.

Permettez-moi, Monsieur le Directeur, de vous citer encore les passages les plus saillants d'autres lettres qui, par l'autorité de leurs auteurs, apporteront, j'en suis certain, un appoint décisif au triomphe de notre cause.

M. Bruneau écrit : « *Si la réforme en question doit faciliter les debuts de nos jeunes musiciens, qu'on la fasse au plus vite !* »

M. Ch. Widor, professeur au Conservatoire : « *Si les œuvres créées en province sont remarquables, le cahier des charges a évidemment tort ; si elles sont mauvaises, personne n'aura envie de les monter : donc l'article est inutile. Alors pourquoi cet article ?* »

La lettre de M. Émile Pessard, professeur au Conservatoire, est du plus haut intérêt : « *Je suis d'avis que cet article ne doit pas être modifié ; il faut qu'il soit* supprimé, *comme portant un grave préjudice à l'art musical, aux auteurs et aux compositeurs français. Comment peut-on admettre qu'un ouvrage, considéré comme* inédit *s'il a été joué en Allemagne ou en Belgique, ne le soit plus si on l'a représenté en province, à Toulouse ou à Rouen, et que, sous le prétexte que Saint-Saëns a fait jouer jadis* Étienne Marcel *à Lyon, les directeurs de nos grandes scènes subventionnées se soient trouvés dans l'impossibilité de faire connaître cet opéra aux Parisiens ?*

Au moment où l'administration des Beaux-Arts alloue des primes de décentralisation aux directeurs des théâtres de province qui montent des œuvres lyriques d'un compositeur français, l'abrogation de cet article inique s'impose. Du reste, le cahier des charges dans lequel il figure (et qui ne paraît pas avoir été rédigé avec la collaborations de musiciens) n'est plus en rapport avec la production moderne. Il faudra le remanier complètement... »

Enfin je vous citerai pour terminer la lettre de M. Henri Cain, le librettiste bien connu : « *Mais c'est notre devoir absolu de demander l'abrogation d'un article qui empêche nos scènes subventionnées de pouvoir monter comme nouvelle une œuvre intéressante* si elle a été représentée en province ! *Quand les auteurs pourront espérer* revenir à Paris *avec leurs partitions, ils seront tout heureux de confier leurs ouvrages à nos directeurs de province, qui comptent tant d'artistes de haute valeur. Pour la décentralisation musicale, ce sera un bienfait, et soyez certain que nos directeurs parisiens iront volontiers écouter une œuvre curieuse, quand ils ne seront plus ligotés par une clause surannée de leur cahier des charges. Oui, faisons tout ce qui sera possible pour être utile à la cause sacrée de tant d'artistes intéressants, et tentons un sérieux effort pour leur retirer les grosses pierres d'une route qui reste encore si rude à parcourir !* »

N'est-ce pas là un solide faisceau d'arguments et d'approbations en faveur du but que nous poursuivons ? Après de semblables témoignages, nous pouvons espérer que M. le ministre des beaux-arts s'intéressera à cette cause juste et légitime, et qu'il apportera la solution que tous mes confrères et moi nous attendons si impatiemment.

Recevez, Monsieur le Directeur, etc.

Adalbert Mercier.

Les lettres que M. Adalbert Mercier nous a communiquées sont si nombreuses que nous avons dû nous borner à publier un choix, une simple anthologie. Mais le succès est incontestable : les adhésions sont très nombreuses, très nettes, signées de noms qui font autorité. Il nous semble que l'Administration des Beaux-Arts, toujours si prudente (et avec grande raison !), peut examiner une question qui paraît mûre, et accueillir un vœu qui donnerait satisfaction à tous les jeunes

compositeurs. Deux principes (si bien dégagés par M. Henry Maret dans sa spirituelle chronique) soutiennent la proposition dont nous avons pris l'initiative dans la *Revue musicale :* 1° il est bon qu'avant d'aborder une de nos scènes officielles, les compositeurs aient fait leurs preuves sur un des grands théâtres de la province, laquelle n'est pas seulement l'antichambre de Paris, mais doit bénéficier de toutes les mesures pouvant favoriser la décentralisation ; 2° une œuvre a beau avoir été jouée à Rouen, à Nantes ou à Toulouse, si elle est reprise par un directeur de Paris, elle devient, *en fait*, une « nouveauté » par suite des ressources toutes spéciales qu'ont les directeurs parisiens et des dépenses qu'ils s'imposent.

Et maintenant un simple mot à l'adresse de ceux *qui n'ont pas compris*. Il y en a toujours quelques uns. Nous n'avons pas demandé qu'un opéra joué un certain nombre de fois sur un théâtre sérieux de province dût nécessairement être monté par l'Opéra-Comique ou l'Opéra ; nous avons demandé qu'il pût l'être, et compter administrativement parmi les « nouveautés » que chaque directeur subventionné est tenu de produire tous les ans.

J. Combarieu.

II. — **Le piano symétrique.**

Au sujet de la lettre de M. Courau, ancien élève de l'Ecole polytechnique, que nous avons publiée dans notre dernier numéro, nous recevons la lettre suivante (signature illisible) :

Versailles, le 4 février 1908.

Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*,

Résumé de la question. — Un de vos correspondants, avec le très louable désir de faciliter l'étude du piano aux débutants, propose un clavier où les 12 demi-tons seraient actionnés par des touches égales et placées dans le même plan. Ces touches pourraient être blanches, ou avoir la tonique, la sous-dominante et la dominante teintées de bleu ou noir, ou enfin être alternativement bleues et blanches. Enfin une bande de toile reproduisant les divisions des touches avec les teintes pourrait s'adapter au piano à touches blanches. Cette toile pourrait courir le long des claviers, au moyen d'un système mécanique quelconque, de manière que la touche qui correspond à l'*ut* pourrait à volonté se placer devant un des 12 demi-tons de la gamme.

Il n'y aurait donc qu'à apprendre la technique de la gamme d'*ut*, ainsi que la lecture de la musique écrite sans accidents à la clef, la transposition se faisant mécaniquement par le clavier. Vous demandez à vos lecteurs si des objections peuvent s'élever contre le piano symétrique ; je me permets de vous envoyer celles que m'a suggérées la proposition de votre honorable correspondant.

Opportunité du perfectionnement. — Avant de discuter le projet en détail, il me semble nécessaire d'en discuter l'esprit. M. Courau désire faciliter l'étude du piano aux débutants ; c'est donc qu'il pense, avec raison je crois, que le piano « symétrique » devra être délaissé à un moment quelconque pour le vulgaire piano des Liszt, des Pugno, des Blanche Selva, Roger Miclos, le piano de tout le monde enfin.

Dans ces conditions, la simplification deviendrait une complication, et les difficultés du terrible clavier ordinaire se dresseraient les mêmes pour l'élève, sinon augmentées par l'éducation déjà acquise sur le clavier symétrique. Il n'y aurait

donc qu'un instrument nouveau dont la technique serait très différente de celle du piano — J'avoue ne pas très bien saisir ce que M. Courau entend par la technique du ton d'*ut*. Un morceau écrit en *ut* peut contenir des doubles dièses, des bémols et doubles bémols. des passages enharmoniques, et cependant rester en *ut*. Faudra-t-il, toujours dans l'espoir de simplifier, à chaque modulation passagère, tirer le bouton de commande de toile teintée ? Dans ce cas, l'aide d'un auxiliaire pourrait être nécessaire, sans compter qu'il sera très difficile à un débutant de déterminer avec précision l'endroit précis des modulations et retours au ton. Il sera donc de toute nécessité d'avoir une musique spécialement réduite pour le piano symétrique ; mais alors que deviendront les œuvres les plus belles à la lecture ? Je crains qu'elles ne soient un contresens harmonique perpétuel, et qu'elles ne faussent le jugement de l'élève.

La conception du piano symétrique correspond à une conception musicale différente de la nôtre Elle envisage la gamme comme formée de demi-tons égaux, dont le type est réalisé dans la gamme chromatique tempérée. Ainsi il n'y aurait plus qu'une seule gamme, la gamme chromatique, dont les variantes seraient simplement des transpositions. Nous admettons encore maintenant le mode majeur et le mode mineur ; je ne crois pas qu'en disant que la musique moderne est devenue chromatique, on veuille dire qu'on a fait table rase de nos conceptions harmoniques ; je crois plutôt qu'on a voulu dire que tous les demi-tons, dièses ou bémols, voire les doubles dièses et doubles bémols, peuvent avoir un lien logique de parenté avec la tonique d'*ut* par exemple L'intérêt de nos gammes vient de la place des demi-tons diatoniques. Il serait trop long de discuter cette question ; mais notons en passant que, bien loin de répudier le demi-ton diatonique, les compositeurs modernes ont encore élargi notre domaine musical en faisant appel aux modes grecs.

Le clavier actuel est logique. — C'est pour en arriver à conclure que le clavier du vulgaire piano est logique, et qu'il correspond à notre gamme type qui est la gamme d'*ut*.

Rien n'est plus facile que d'exécuter cette gamme avec l'ancien clavier (la position du *do* étant facile à connaître) ; il suffit d'abaisser successivement les touches qui correspondent à l'écartement d'une main de moyenne taille. Que se passera-t-il sur le clavier symétrique ? Un simple graphique permettra d'en juger.

do	do♯	ré	ré♯	mi	fa	fa♯	sol	sol♯	la	la♯	si	do
+		+		+	+		+		+		+	+

Difficulté d'exécution sur le piano symétrique. — L'exécutant devra sauter une touche du *do* au *ré*, etc., tandis que du *mi* au *fa* et du *si* au *do*, il devra abaisser deux touches voisines. Outre l'écartement des doigts pour faire entendre six notes de cette modeste gamme d'*ut*, écartement qui produira une fatigue assez grande, il y aura dans l'exécution en vélocité de cette modeste gamme bien des chances de toucher les touches voisines et « d'accrocher »...

De plus, remarquons que l'octave se trouve la 13e note de la suite des sons, et qu'en teintant une note sur deux on arrivera à cette incohérence d'avoir deux notes de même nom, à distance d'octave, de couleurs différentes.

Par ces raisons : obligation pour effectuer le mouvement le plus simple de seconde majeure, de faire un steeple-chase continuel, et pour les demi-tons diatoniques d'abaisser deux touches voisines ; fatigue résultant de l'écartement des

doigts ; production probable comme exercices de tortillages chromatiques qui tueront le sens de la tonalité ; alternance non justifiée des couleurs ; — nous ne croyons pas que le clavier symétrique facilite le travail pour les débutants.

Le clavier symétrique ne convient pas aux virtuoses. — Le clavier symétrique sera-t-il le clavier des virtuoses, le clavier de l'avenir ? Nous ne le pensons pas davantage. L'allongement du clavier ne permettant plus même d'octavier, comment exécuter du C. Franck, du Liszt, du Weber ? La diminution des touches sera elle-même un obstacle à l'attaque du son. Comment les doigts pourront-ils vibrer et se prélasser sur des objets aussi petits sans frôler les touches voisines ?

Evidemment les touches noires actuelles sont quelquefois bien gênantes. Mais elles servent à bien des choses, quand ce ne serait que de points de repère bien fixes. On a toujours besoin dans les passages difficiles de jeter un rapide coup d'œil sur le clavier. Ces repères sont impossibles avec le clavier zébré, présentant tantôt un *do* bleu, tantôt un *do* blanc.

Discussion du principe de transposition. — Examinons la conception d'écrire toute la musique en *do* et son relatif mineur. Nous avons effleuré ce sujet, et nous avons dit que les partitions deviendraient un non-sens harmonique. Développer ce sujet nous entraînerait trop loin. Disons tout de suite que cette proposition nous paraît antimusicale. Si le clavier devait posséder tous les avantages rêvés, cette seule condition le ferait rejeter. Il est vrai que cette condition peut être indépendante de la facture du clavier, et qu'on pourrait — grâces soient rendues au ciel ! — lire dans leur intégrité l'œuvre des maîtres, qu'on pourrait se repaître des couleurs apportées par les modulations. Mais j'avoue que l'ancien clavier suffit. Je ne puis assez m'élever contre cette idée qui serait la mort du sens musical.

Quoi ! on a le rare bonheur d'avoir un instrument qui résonne *comme c'est écrit* dans les partitions, et qui met d'accord l'œil et l'oreille, et l'on veut en faire un instrument transpositeur ! On veut revenir à une chose aussi barbare que la solmisation et donner le même nom à des quantités de sons ! Et il s'agit d'offrir ce cadeau à des débutants qui ont à se former l'oreille et le jugement !

Qu'on n'objecte pas qu avec le tempérament il en est de même. Si, au point de vue mathématique, *la* ♭ donne autant de vibrations que *sol* ♯ (1), pour le mucisien il n'en est pas de même, et suivant leur fonction ces notes sonnent différemment.

M. Courau, en voulant faciliter l'usage du piano, n'a en vue que les croque-notes dont l'ambition est de jouer le plus vite possible un petit morceau. Que ceux-là achètent un piano mécanique ! Pour les autres, que l'amour de la musique tyrannise qu'ils prennent patience, et qu'ils aient du courage. Il y a de par le monde encore pas mal de gens capables d'interpréter très bien la musique écrite, et jamais le piano vulgaire ne trahit les virtuoses (je n'en dirai pas autant pour les compositeurs). — On arrive donc par le travail. L'art est long et difficile, dit je ne sais plus qui, mais cette lenteur des débuts est un bien. Qui veut bâtir une maison solide fait de puissantes fondations. Que de choses à assimiler pour le musicien, qui ne peuvent l'être qu'avec le temps ! Education de l'œil et de l'oreille, mécanisme de l'instrument, compréhension de l'harmonie et de la

(1) C'est probablement le contraire que veut dire notre honorable correspondant. — Nous ne saurions trop recommander à ceux qui nous écrivent d'être très lisibles, surtout dans leur signature (à moins qu'ils ne veuillent garder l'anonyme, comme beaucoup des éminents collaborateurs de la *Revue musicale*).

composition, et enfin les petites ficelles du métier, — et puis les recherches personnelles.

Excusez, Monsieur, cette lettre beaucoup trop longue, mais peut-être trop courte pour épuiser les sujets que la révolution proposée suggère. J'espère me trouver en conformité d'idées avec des personnalités plus autorisées que la mienne et vous prie de croire à mes sentiments de considération très distinguée.

T.

III. — L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro une importante communication de M. Adophe Boschot, lauréat de l'Institut, contenant des documents inédits sur Berlioz.

Le chant et les méthodes : conclusion.

(*Suite.*) (1)

Pour établir une méthode type, nous prendrons à Garcia, Battaille et Delle Sedie leurs patientes recherches scientifiques qui ont orienté le chant dans une voie nouvelle. Et nous remarquons en passant que nous devons à ces maîtres plus que des méthodes : par la *méthode expérimentale*, Garcia a le premier vu la glotte en mouvement ; Delle Sedie paraît avoir pressenti la question du timbre. Il tente, de plus, d'établir un rapport tangible entre l expression et la note musicale. Dupré met en valeur la *voix sombrée*, dont les méfaits ne se comptent plus ; mais nous lui prendrons sa persévérance, son amour de l'art. Avec Faure nous aurons une mise de voix sans tache chez un musicien parfait. Nous déroberons à Lablache, à Martini, leurs conseils pratiques. Nous constaterons dans la méthode du Conservatoire l'effort courageux des auteurs pour établir un monument durable, et qui a duré même trop longtemps ; la faute de ceux qui ont suivi, c'est d'avoir immobilisé ce monument sans paraître se douter que, dans la vie scientifique et dans l'histoire naturelle du tout ou d'une partie de la physiologie humaine, *quiconque n'avance pas recule*. Or, pendant longtemps, *la vocale* a été considérée comme un art, et on a oublié que cet art dépendait d'une science, la *phonation*.

La plupart des méthodes citées diffèrent entre elles, nous l'avons dit. En général, la respiration n'est pas enseignée normalement ; le rapport entre la *force* du souffle et la *contraction* vocale est mal déterminé ; le rapport entre la nature de l'idée ou de la passion et l'effort mécanique exigé n'est pas déterminé du tout ; le rapport entre l'articulation et le genre de l'expression est à peine indiqué. Les études musicales, harmoniques et littéraires, nécessaires à un artiste, sont rarement mises en relief. La gradation dans les études n'est pas observée ; trop de vocalises dominent le tableau ; les voyelles sont étudiées partiellement, et non d'ensemble. La théorie du trille est généralement mauvaise. On en fait une entité spéciale au lieu de le suspendre au sein de sa mère qui est la gamme. Le coup de glotte, qui n'est *qu'un moyen expressif particulier*, devient une *émission* systématique La tenue de voix en *forte* et *crescendo*, qui exige du souffle

(1) Voir la *Revue* du 15 novembre 1907, *Conclusion*.

et l'habitude pratique de l'émission, est indiquée au début des études. L'agilité est indiquée en force ; enfin les registres ont donné lieu à toutes les théories possibles, tant et si bien qu'il vaudrait mieux n'en plus parler que d'engager à faux les élèves dans une voie si mal connue. Mieux vaut la bonne nature que plusieurs mauvais systèmes. Mais pourquoi les hommes de science ne nous éclairent-ils pas tous ces problèmes qui sont pourtant dignes de les tenter ?

Cependant, puisque la méthode type existe virtuellement en partie, voyons ce que dès à présent pourrait connaître un maître en l'art du chant. La musique d abord, l'harmonie ensuite, sans laquelle il comprendra difficilement les ensembles dont il fait partie ; la phonation, sans laquelle il serait aphone au bout de dix ans de théâtre ; le français et la bonne prononciation qu'il ignore, sans compter l'histoire dramatique et musicale qu'il ne connaît généralement pas ; la mimique, dont il ne se doute guère ; la gymnastique pulmonaire qui devrait précéder les études vocales ; l'étude des sentiments qu'il devra exprimer ; les règles de l'expression dans ses rapports avec le mécanisme musical et vocal ; les règles sur la mise de voix qui doivent varier comme mesure de souffle et contraction vocale, suivant que l'on chante un cantabile ou un morceau de bravoure ; la gradation dans les exercices, gradation basée sur la difficulté réelle de l'organe à rendre certains effets dès le début des études : (par exemple ne donner les limites de voix que progressivement, ainsi que les *forte* et les *crescendo*, mais au contraire établir les *diminuendo* dès l'abord, parce que la respiration aide ce mouvement). Il faut enfin veiller aux *passages de voix* sur *toutes* les hauteurs et sur *tous* les changements de voyelles, attendu que l'adaptation varie mécaniquement non seulement d'une voyelle à l'autre, mais encore d'une hauteur à l'autre sur la *même voyelle*, avec cette différence que d'une voyelle à l'autre il y a changement de forme *absolu*, et que, pour les changements de hauteur de voix sur la *même* voyelle, il y a *modification* dans le mouvement des *cordes vocales* et parfois dans le *mouvement* en totalité du larynx quand la voyelle est sombrée. Donc chaque note est en quelque sorte *un registre nouveau* dont il faut *surveiller l'émission*. Quant à ces notes, il est évident que quelques-unes d'entre elles ont des parités plus complètes, des résonances analogues, ce qui a donné lieu à la question des registres et au *nombre* différent que préconise chaque auteur .. La vérité est peut-être que cette question est individuelle, et que les *ressemblances* d'une *série* de notes (ressemblances qui ne peuvent pas être absolues, comme je viens de l'établir, puisque chaque *note* a sa *vie propre*) changent avec chaque chanteur. Le tort est de donner des règles absolues là où les conditions varient.

Nous conseillons la suppression des vocalises, puisque l'exercice de la gamme sous toutes ses formes suffit à former rapidement un excellent chanteur ; puisque les roulades, les trilles, les grupetti, les portamenti, les notes tenues, butées ou piquées ne sont, en somme, que des modifications de la gamme dans sa hauteur, son mouvement et dans la manière d'attaquer le son. Pourquoi alors rechercher dans de fastidieuses vocalises des *difficultés éparpillées*, au lieu de chanter directement et *immédiatement après les exercices* les œuvres de grands maîtres ?

La *gamme* adoptée *chez* nous, ou bien la *gamme* adoptée *chez* d'autres nations, représente donc, pour chaque peuple, le *matériel de la vocale*, matériel qui commence à être mathématiquement connu et qui a pour théâtre unique la glotte.

L'attaque du son doit dépendre de la nature de ce son, c'est-à-dire de son

degré d'*élévation* et de l'*expression qu'il est appelé à traduire*, expression qui doit modifier le timbre et l'intensité du son.

Nous n'aurons pas de peine à décrire le mécanisme des sons tenus, filés ou piqués, puisqu'ils dépendent de la force d'écoulement du souffle et de la tension glottique, facteurs que les muscles se chargent de mettre d'accord en réagissant les uns sur les autres.

La position respiratoire, les mouvements glottiques, la façon dont les poumons s'emplissent d'air, et la mesure, la pondération dans l'écoulement de cet air combiné avec des tensions vocales différentes et volontaires, doivent donc donner toutes les nuances du son sur toute l'échelle, du fort au faible : sons tenus, brisés, coulés, piqués, etc., et timbrés différemment suivant l'élévation du larynx, les combinaisons des voyelles et leur résonance. Je crois avoir démontré que la respiration diaphragmatique combinée avec la latérale (grandes respirations) donnait un bon résultat dans les *puissantes* manifestations expressives. Il y a lieu d'examiner quels sont les mouvements propres à soutenir le son dans la seconde partie de la respiration, c'est-à-dire l'expiration ; nous verrons ensuite à quelle force relative de souffle répondent les tensions glottiques et dans quelle mesure chaque passion développe ces effets. Remarquons d'abord que la glotte s'élargit dans l'inspiration et se rétrécit dans l'expiration. Ce mouvement de rétrécissement est accentué dans l'expiration sonore et varie de degrés suivant l'émotion qui anime le chanteur. La glotte s'accommode donc aux hauteurs de sons que nous voulons émettre, mais il est nécessaire que la force expulsive de l'air ne vienne pas contrarier la mesure des mouvements expressifs glottiques. C'est ici que doit intervenir une force antagoniste qui luttera contre l'élasticité pulmonaire et la rapidité du courant d'air expirateur ; les mouvements musculaires d'ensemble qui se produisent dans l'effort donnent le schéma de cette force.

Comme on le sait, on a coutume de dire que la respiration peut être diaphragmatique, latérale ou claviculaire, bien que tous ces moyens se combinent de fait dans une certaine mesure. La respiration diaphragmatique emmagasine beaucoup d'air presque sans effort (1) ; *combinée* avec la latérale (soulèvement des côtes d'en bas), elle donne un minimum d'efforts et un maximum de souffle. Elle convient à certains mouvements passionnels violents, ou à la reprise du souffle réparateur après suspension trop longue. Isolée, la diaphragmatique répond à une respiration normale simple, et se lie à tous les sentiments moyens. Quant à la claviculaire, elle produit de la constriction céphalique et doit être abandonnée. On a prétendu que les Italiens pratiquaient la respiration claviculaire ; cela est possible, appliqué à des sentiments superficiels et dans un léger appel d'air (dans leur *mezzo-respiro*). Mais ils emploient certainement la diaphragmatique combinée avec la latérale dans le *respiro*.

D'où je conclus que les modes respiratoires ne peuvent pas être *prescrits* ou *proscrits absolument*, mais que l'on doit, comme la nature, les *combiner* suivant les *besoins expressifs*, et chez les femmes suivant les nécessités pathologiques. J'en dirai autant du timbre. Dans la nature, nous le donnons clair ou sombré, suivant le *genre de nos émotions*. Certaines écoles ont fait de cette règle expressive si simple, une *loi générale* qui impose le sombré à toutes les émotions, quelles

(1) Ce n'est pas toutefois l'avis de tous les médecins.

qu'elles soient. Or, d'une part la *vérité* dramatique est perdue par une nuance de son qui ne lui convient pas ; d'autre part, l'organe est perdu quand on l'oblige à faire *continuellement* un effort assez grand pour maintenir le larynx très bas, ce qui est le propre de la voix sombrée. Donc la voix sombrée, par raison expressive et par raison de santé vocale, devrait être donnée sur les notes basses seulement, et par conséquent pour traduire les sentiments qui ont tendance à faire baisser sa voix, haine, colère concentrée, abattement, tristesse, etc.

Dans tous les traits d'étude sans paroles, les voyelles doivent être *travaillées* sur leur note fixe autant que *cela est possible*. En parlant, les voyelles se succèdent trop rapidement pour que l'on puisse tenir compte de ces considérations de résonance. Mais dans l'étude du chant, les élèves devraient connaître la note d'élection de chaque voyelle, et le professeur devrait s'appliquer à reconnaître chez l'élève les changements de timbre que chaque degré entraîne et les changements de voyelle à voyelle, car nous savons que si les voyelles peuvent être données à tous les degrés de l'échelle musicale, chacune affectionne un degré particulier, sur lequel elle reçoit toute sa puissance de timbre. Le timbre est donc plus ou moins bon, suivant le degré vocal où la voyelle est placée. Bien entendu, il diffère encore de voyelle à voyelle.

Il est évident, d'autre part, que le professeur ne doit pas exiger une position *uniforme* des voyelles chez tous les élèves, attendu que dans des organismes similaires mais qui ont leur *individualité*, une *règle fixe* de position serait un non-sens. Du reste, les maîtres de chant n'ont pas de tendance à généraliser les moyens d'étude, mais bien plutôt à tailler en pièces le mécanisme vocal ; à choisir chacun leur mode respiratoire, leurs résonances de tête, de poitrine ou de masque, leurs voyelles claires, sombrées ou vocalisées en *o*, *a*, *é*, ou *è*, sans s'inquiéter des moyens de l'élève.

(*A suivre.*) ALIX LENOËL-ZEVORT.

Informations.

LE THÉATRE ET LA MUSIQUE A MONTE-CARLO. — La nouvelle saison d'opéra, sous le haut patronage de S. A. le prince Albert Ier, s'est ouverte le mardi 4 février, sous la direction de M. Raoul Gunsbourg, avec un éclat exceptionnel.

Voici les œuvres déjà représentées et celles qui paraîtront ensuite sur l'affiche.

Les mardi 4, jeudi 6 et samedi 8 février : *la Gioconda*, opéra en 4 actes, d'Arrigo Boïto, musique de Ponchielli (MMmes Litvinne, Bailac, Male Talaisi ; MM. Anselmi, Ruffo, Nivette, Vronsky, Douaillier, etc.). — Les mardi 11 et jeudi 13 février : *l'Or du Rhin*, drame lyrique en 3 actes, de Richard Wagner (MMmes Bailac, Male Talaisi, Nelly Borgo, Charlotte Lormont, Deschamps-Jehin, Velder ; MM. Van Dyck, Bonnet, Nivette, Philippon, Vallier, Fabert, Douaillier, Ananian, Vronsky). La répétition générale de *l'Or du Rhin* a eu lieu le dimanche 9 février.

Le samedi 15 février : *Thérèse*, drame lyrique en 2 actes, de M. Jules Claretie, musique de M. Massenet (Mlle Lucy Arbell ; MM. Rousselière, Bonnet, Chalmin,

Douaillier, Vronsky, Ananian). — Le vendredi 14 février : répétition générale d'une première : *Espada*, ballet en 1 acte et 2 tableaux, de M. Massenet (Mlles Trouhanowa et le « Ballet de Monte-Carlo »).

Le dimanche 16 février (matinée) : *l'Or du Rhin*. — Les mardi 18 et jeudi 20 février : *la Tosca*, opéra en 3 actes, de Victorien Sardou, musique de Puccini (Mme Giachetti ; MM. Anselmo, Renaud, Pini-Cersi, Chalmin, etc.). — Le samedi 22 : *Thérèse* et *Espada*. — Le dimanche 23 (matinée) : *la Tosca*. — Les mardi 25, jeudi 27 et samedi 29 février : *Rigoletto*, de Verdi (MMmes Selma Kurz, Lucey, Velder, Mérentié-Maël, Nozeran ; MM. Anselmi, Renaud, Nivette, Douaillier, Ananian, Vronsky). — Le dimanche 1er mars (matinée) : *Thérèse* et *Espada*. — Le mardi 3 mars : *Mefistofele*, opéra en quatre actes, d'Arrigo Boïto (Mlle Chenal, Mme Deschamps-Jehin, Mlle Durif, MM. Smirnoff, Chaliapine, Vronsky).

Le jeudi 5 mars : *la Traviata*, de Verdi (Mmes Selma Kurz, Mérentié-Maël, Mary Girard, Nozeran ; MM. Smirnoff, Scandiani, Nivette, Chalmin, etc.). — Le samedi 7 mars, *Carmen*, de Bizet (Mmes Bailac, Nelly Martyl, Velder, Mary Girard ; MM. Rousselière Renaud, Nivette, Chalmin, etc.). — Le dimanche 8 (matinée) : *Mefistofele*. — Le mardi 10 : *la Traviata*. — Le jeudi 12 : *la Vie de bohême*, de Puccini (Mmes Selma Kurz, Male Talaisi ; MM. Rousselière, Chaliapine, Scandiani, Chalmin, Pini-Corsi, etc.). — Le samedi 14 : *Mefistofele*. — Le dimanche 15 (matinée) : *Carmen*. — Mardi 17 : *Carmen*. — Jeudi 19 : *la Vie de bohême*. — Samedi 21 : *Henri VIII*, opéra en 4 actes, de Léonce Détroyat et Armand Silvestre. musique de M. Camille Saint-Saëns (Mmes Litvinne, Bailac, Mérentié-Maël ; MM. Renaud, Koubitzky, Fabert, Nivette, Chalmin, Douaillier, Vronsky, Ananian). — Dimanche 22 (matinée) : *la Vie de bohême*. — Mardi 24 : *Henri VIII*. — Jeudi 26 et samedi 28 : *le Barbier de Séville*, de Rossini (Mlle Selma Kurz ; MM. Smirnoff, Titta Ruffo, Chaliapine, Pini Corsi, Ananian, Vronsky ; Mlle Nozeran). — Dimanche 29 (matinée) : *Henri VIII*.

Chefs d'orchestre : pour les représentations françaises, M Léon Jehin ; pour les représentations italiennes, M. A. Porné. Second chef d'orchestre : M. André Block.

Harpe chromatique. — Le 12 février, à la salle Pleyel, très beau concert de musique ancienne et moderne pour harpe chromatique, accompagnée tantôt par le double quatuor, tantôt par la flûte et le piano. Au programme : sonate en *sol* mineur de Dom. Scarlatti (1649-1725), *Au soir*, de R. Schumann, un très brillant *Allegro-Fantaisie* de J. Risler, admirablement joué par Mlle Germaine Cornélis, des pièces d'A. Georges, de Garat (1764-1823), de Pradher (1810), Delaborde, Moskowski, Schubert, Pierné, Lefebvre, A. Mailly.

Récitals Joseph Debroux. — Le second récital aura lieu (salle Pleyel, à 9 h.) le 26 février. Au programme : sonate en *si* mineur n° 12 de J.-M. Leclair (1697-1764) et la sonate en *sol* mineur de Branche (1722-?), la sonate en *la* de Louis Albert (1720-1771) et diverses pièces de Bach, Max Bruch, etc..., pour violon accompagné et seul.

Autographes musicaux. — On a vendu aux enchères publiques, au début de ce mois, à l'Hôtel Drouot, une réunion de lettres et pièces autographes de compositeurs de musique célèbres.

On y a remarqué, entre autres, un morceau de musique intitulé *Larghetto*, pour piano, violon, alto et violoncelle, autographié et signé par Charles Gounod avec dédicace à Mlle Lucie Palicot, 1er janvier 1891, payé 255 francs. Une lettre autographe en français du célèbre compositeur russe Michel Glinka, adjugée à 51 francs. Une lettre de Le Sueur à Lucien Bonaparte (brumaire an X), où le grand compositeur lui demande sa protection pour que ses ouvrages soient mis à la scène : 80 francs. Une lettre de la Malibran à M. Boisregard, datée de Paris 27 décembre 1827, dans laquelle elle l'informe des succès qu'elle a obtenus aux concerts de la duchesse de Berry et de la comtesse Merlin : 40 francs. Il faut citer encore une lettre de Meyerbeer, en français, au comte Sollohub, où il donne des conseils pour la constitution d'un conservatoire de musique. Il propose pour le diriger Fétis, Berlioz ou Halévy. Cette lettre a fait 22 francs. — Une lettre de Rossini, dans laquelle il vante les charmes des bords du Rhin, est montée à 65 francs. Un morceau de musique autographe de Beethoven, avec quelques mots également autographiés feuilles d'esquisses de l'ouverture de son *König Stephan*, composé en 1811 : adjugé à 200 francs.

On a donné 75 francs d'une lettre de Chopin à Pleyel où il le prie, sous une forme humoristique, d'envoyer un piano chez Mme Potocka : « Personne n'en jouera que moi, » écrit le célèbre pianiste. Des lettres de Liszt, Lœwe, Weber, ont fait, respectivement, 8, 10 et 45 francs.

Une lettre en français de Tschaikovsky, le célèbre compositeur russe, a atteint 85 francs.

A. R.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Nina

Opéra-Comique en un Acte (1786)

DALAYRAC











pas l'exces de ma dou_leur__ Ah! du re_pos du res_te de ma

sf

vi_e faut-il faut-il pay_er un ins_tant de rigueur O ma Ni_na fil_le ché_

cresc.

f p

_ri_e fil_le ché_ri_e Dé_jà l'amour et l'hymé_

f

p

p

_né_e Préparaient à Ni_na leurs chaines fortu_né_es Germeuil à ses ge_

-noux lui peignait son ar-deur Comme il pei-gnait bien son ar-

Récit.

-deur Son timide embar-ras son éloquent si-lence Le souri-re de l'inno-

-cence trahissaient à nos yeux le secret de son cœur J'allais jouir de leur bon-

Allegro (mesuré)

-heur de leur bon-heur... J'ai tout dé-truit c'est moi c'est

moi, c'est moi Moi son a _ mi

f *p*

avec douleur.

Moi son pè _ re Moi son pè _ re O

f *p*

f

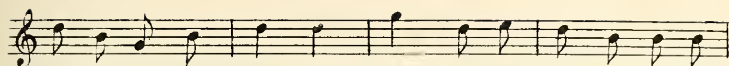
Allegro assai..

sou _ ve _ nirs trop dou _ lou _ reux Vous

f *p*

dé _ chi _ rez le cœur d'un pè _ re vous dé _ chi _ rez le

p *cresc.*



sier, à ma main droite il y a un ro - sier, qui por - te
sier, à ma main gauche il y a un ro - sier, qui por - te
sier, en - trez en dan - se jo - li ro - sier, qui por - tez
sier, en - trez en dan - se jo - li ro - sier, fai - tes un
ra, sa - lu - ez cel - le qui vous plai - ra, sa - lu - ez
ra, em - bras - sez cel - le qui vous plai - ra, em - bras - sez

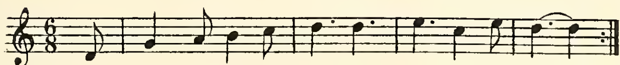


fleur, fleur, fleur au mois de mai, qui por - te fleur fleur fleur au mois de
fleur, fleur, fleur au mois de mai, qui por - te fleur fleur fleur au mois de
fleur, fleur, fleur au mois de mai, qui por - tez fleur fleur fleur au mois de
tour, tour, tour et sa - lu - ez, fai - tez un tour tour tour et sa - lu -
cell' cell' cell' que vous vou - drez, sa - lu - ez cell' cell' cell' que vous vou -
cell' cell' cell' que vous vou - drez, em brassez cell' cell' cell' que vous vou -



mai; ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué!
mai; ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué!
mai; ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué!
- ez; ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué!
- drez; ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué!
- drez; ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué, ô gué!

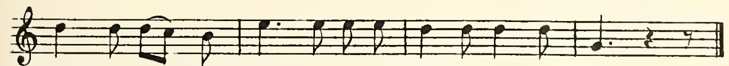
111



1er *Coup* Mal - brough s'en va - t-en guer - re: vi - ve le roi! —
2e — Il re - viendra à Pâ - ques, vi - ve le roi! —
3e — La Tri - ni - té se pas - se, vi - ve le roi! —



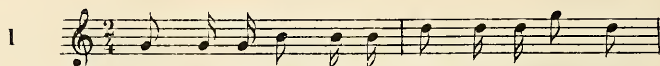
Mal - brough ne re - vient pas vi - ve la ro - se, vi - ve la ro - se! Mal -
Ou a la Tri - ni - té vi - ve la ro - se, vi - ve la ro - se! Ou
Mal - brough ne re - vient pas vi - ve la ro - se, vi - ve la ro - se! Mal -



- brough ne re - vient pas vi - ve la rose et le li - las!
à la Tri - ni - té vi - ve la rose et le li - las!
- brough ne re - vient pas vi - ve la rose et le li - las!

Rondes Françaises Populaires

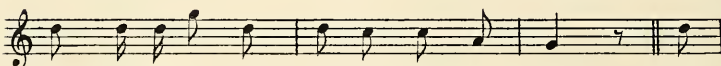
I



1er *Coup.* J'ai des ru_bans, des ru_bans des ru_bans, pour
2e — J'ai des bon_bons, des jou_ets et des fleurs, pour
3e — Je suis mé_chant, très mé_chant très mé_chant, quand
4e — J'ai des ru_bans, des ru_bans des ru_bans, pour



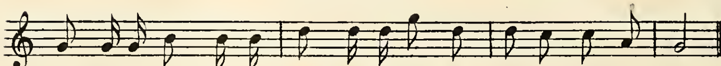
les pe_ti_tes fil_les; J'ai des ru_bans, des ru_
les fil_let_tes sa_ges; J'ai des bon_bons, des jou_
on m'met en co_lè_re; Je suis mé_chant, très mé_
les pe_ti_tes fil_les; J'ai des ru_bans, des ru_



_bans, des ru_bans, pour les pe_tits en_fants. Pour
_ets, et des fleurs, de tren_te sept cou_leurs. Pour
_chant, très mé_chant, pour les mau_vais en_fants. Je
_bans, des ru_bans, pour les pe_tits en_fants. Pour

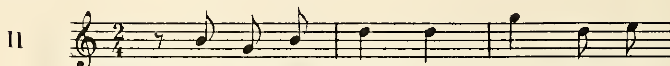


en_trer aux qua_dril_les, fai_tes vous bien gen_til_les
les fil_let_tes sa ges, qui ne font point ta_pa_ge
fais trois fois pan! pan! pan! sur leur pe_tit da_siè_re
en_trer aux qua_dril_les, fai_tes vous bien gen_til_les



J'ai des ru_bans, des ru_bans, des ru_bans, a qua_tre sous le pan!
J'ai des bonbons, des jou_ets, et des fleurs, de tren_te sept cou_leurs.
Je suis méchant, très mé_chant, très mé_chant, pour les mau_vais en_fants.
J'ai des ru_bans, des ru_bans, des ru_bans, a qua_tre sous le pan!

II



1er *Coup.* A ma main droite, il y a un ro_
2e — A ma main gauche, il y a un ro_
3e — En_trez en dan_se, jo_li ro_
4e — En_trez en dan_se, jo_li ro_
5e — Sa_lu_ez cel_le qui vous plai_
6e — Em_bras_sez cel_le qui vous plai_

cœur d'un pè _ re tout m'af _ fli_ge

fp *sf* *fp*

me dé_ses _ pè_re je ne puis plus être heu_

sf *fp* *f cresc.* *ff*

reux! Que fais-je a pré

calando. *p*

_sent a pré_sent sur la ter _ re a pré_sent sur la

mf *p*

ter _ re Viens o mort viens ter _ mi _

f

_ner ma car _ riè _ _ re

fp *fp*

tout m'af_ _ fli _ ge me dé_ses _ pè_re

sf *fp* *sf* *fp*

Je ne puis plus être heu _ reux.

cresc. *ff* *calando.*

Que fais-je a pré_sent a pré_

_sent sur la ter_re a pré_sent_sur la ter__re

viens o mort viens ter _ mi _ ner

ma car _ riè _ _ re Viens _o

mort viens ter - mi - ner ma car - riè -

cresc.

f p

- - re Viens ter - mi - ner ma car - riè -

sf cresc.

- re ma car - riè - - - -

ff

- re..

sf sf sf sf

ff

ff

Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie, Rue de La Tour-d'Auvergne, 18.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 5 (huitième année) 1er Mars 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*suite*).

La période moderne ; les sources.

La période moderne du drame lyrique peut être étudiée, au moins en ce qui concerne la France, dans des conditions exceptionnellement favorables, grâce à l'abondance des documents. Une première raison de cette situation est que, de bonne heure, le théâtre a été, chez nous comme chez les Grecs, *chose d'Etat.* En Orient, le drame lyrique n'a jamais pu s'élever jusqu'à cette dignité. En Occident, grâce au grand développement de la vie *sociale*, il a été plus heureux, mais avec des progrès inégaux. Tandis qu'en Allemagne et en Italie on ne connaissait encore, dans la première moitié du XVIIIe siècle, que les « troupes de passage », dont l'impresario éphémère disparaissait lorsque son bail était fini, en emportant avec lui tout son matériel, le théâtre est promu, à Paris, dès le XVIIe siècle, à la dignité d'institution nationale. Sous Louis XIV, il s'appelle *Académie royale des Opéras ;* pendant la Révolution, il s'appelle *Opéra national* (1793), puis *Théâtre de la République* (1797) ; en 1804, *Académie impériale de musique ;* en 1848, *Théâtre de la nation.* Il s'adapte, par son titre, à tous les changements politiques ; jamais il ne perd son caractère d'institution d'Etat, soutenue et surveillée par l'État. (C'est aussi, pour le dire en passant, le cas de notre Conservatoire de musique, lequel est *national*, distinct en cela des Conservatoires allemands où l'on entre en payant, tandis que chez nous, l'enseignement étant gratuit, on n'entre qu'en ayant du talent.) Il en résulte que le rattachement d'une institution de ce genre au gouvernement du pays se traduit à chaque instant par des pièces officielles ; et si, dans les affaires personnelles de la vie quotidienne, on est quelquefois porté à dire un peu de mal des papiers administratifs, on est au contraire fort heureux, pour les études d'histoire, d'en avoir un grand nombre à sa disposition. Il en résulte aussi que la plupart des documents pouvant intéresser un historien sont réunis, quand tout est normal, dans un dépôt spécial.

A vrai dire, il ne faut pas se hâter de conclure que toute peine est épargnée à celui qui étudie le théâtre lyrique d'autrefois. Les administrations publiques ont leurs lacunes comme les administrations particulières, et l'ordre parfait est par-

tout un idéal plus qu'une réalité. De plus, songeons que pour ceux qui ont la très lourde charge de diriger l'Opéra, ce qui compte, avant tout, c'est ce qui brille : ce qui brille aux feux de la rampe ; ce qui brille sous le grand lustre de la salle ; ce qui brille aux guichets d'entrée en pièces d'or sonnantes. Le reste (tout ce qui n'est pas le *succès*) est accessoire. Ne leur demandons pas d'aimer la bibliographie comme à l'Ecole des Chartes ! Et ne nous étonnons pas qu'ils aient montré sur ce point un peu de négligence ! Ceux qui ont aujourd'hui la garde de nos archives musicales ont encore fort à faire pour remplacer par un classement régulier un désordre dont ils ne sont pas responsables, et pour rompre avec des traditions qui pèsent sur leur bonne volonté. Chercher un renseignement, aux archives de l'Opéra, sur telle œuvre ou tel compositeur du XVIIIe siècle, c'est trop souvent chercher une aiguille dans un grenier à foin. Mais on sait assez souvent que l'aiguille y est ; il n'y a qu'à la chercher et à la trouver. D'autres fois, on sait que l'aiguille n'y est pas et que toute recherche est inutile ; car, pour ce qu'on pourrait appeler les « miettes de l'histoire », pour les menues choses, il y a des lacunes énormes. Ainsi, pour la période de 64 ans qui s'étend de l'ouverture de l'Opéra (1671) aux débuts de Rameau (1735), — de la direction de Perrin à celle de Thuret, — nous ne possédons plus les documents relatifs au service intérieur de l'Opéra. Jugeait-on inutile de les conserver ? Les directeurs (Francine, Dumont, Guyenet, Destouches, Gruer) firent-ils volontairement disparaître leurs pièces comptables au moment de liquidations pitoyables ? On ne saurait trop regretter cette perte. Même lacune, après 1735, pour la période où le privilège de l'Académie royale de musique est transmis à la ville de Paris, qui l'exploite sous la haute surveillance de d'Argenson. Ce n'est guère qu'à partir de 1749 que sont conservés, en dehors des pièces officielles, les papiers concernant tous les services intérieurs de notre grand théâtre lyrique ; ils sont versés rue Saint-Nicaise, au magasin de l'Opéra, mais ils y sont accumulés comme en une salle de débarras ou d'inutilités, sans classement. La correspondance, les comptes de fournitures, les reçus, le détail des recettes, etc., tout est à l'état chaotique. En 1815, on déplore ce mal ; en 1860, on veut le guérir en introduisant un « dépôt d'archives » dans le programme de la construction du nouvel Opéra ; en 1866, on passe des idées aux actes, en nommant un archiviste, Charles Nuitter. Son successeur, M. Charles Malherbe, est présentement occupé à faire aboutir une réforme trop longtemps restée à l'état de projet ; espérons qu'elle aboutira bientôt. « Je *rêve*, écrit M. Malherbe, d'une classification rationnelle et pratique. Il conviendrait de créer autant de chapitres qu'il y eut de directions successives, et d'insérer dans chacun d'eux tous les documents qui ont trait aux conditions administratives, financières et artistiques de l'exploitation, de rassembler en un mot tout ce qui représente l'histoire d'une période, tout ce qui permet de lui restituer sa véritable physionomie. On irait ainsi de Maurepas et d'Argenson à nos modernes ministres de l'instruction publique et des beaux-arts, en passant par les menbres du Comité révolutionnaire. par Lucien Bonaparte, par les intendants, les inspecteurs, les chefs de cabinet délégués, etc. Les autographes sont nombreux qui racontent tour à tour le « bon plaisir » des anciens rois ; la violence patriotique des représentants du peuple aux temps troublés de la Révolution ; la volonté personnelle d'un Napoléon Bonaparte signant de sa main de premier consul, puis d'empereur, les moindres pièces relatives aux dépenses de l'Académie de musique ; la gravité solennelle et un peu ridicule de la Restauration, singeant dans

ses en-têtes officiels, dans ses formules de politesse et jusque dans ses appellations, le règne d'un Louis XIV ; le positivisme des hommes de 1848 ; les allures primesautières de Napoléon III. » A merveille ! Selon le point de vue (administratif, financier, social, artistique), on peut adopter telle ou telle méthode de classement, et c'est un problème qu'un spécialiste peut seul résoudre. L'important, c'est d'avoir une méthode de classement, et de lui rester fidèle. Je passerai rapidement en revue les matériaux dont on dispose, et qu'on doit ordonner pour atteindre au but.

I

Il y a d'abord, sur parchemin manuscrit, les lois organiques. Le recueil des *arrêts et règlements* s'ouvre par les trois pièces suivantes :

1° *Lettres patentes du Roy pour l'établissement de l'Académie de danse en la ville de Paris, données à Paris au mois de mars 1661, vérifiées en Parlement le 30 mars 1662. Considérants et statuts.*

2° *Le privilège accordé au Sieur Perrin pour l'établissement d'une Académie d'opéra en musique et vers français, à Saint-Germain-en-Laye, le 28 juin 1669 ;*

3° *Les lettres patentes portant établissement d'une Académie Royale de musique (1672).*

A ces documents essentiels s'ajoutent les ordonnances et dépêches ministérielles, puis tout ce qui concerne l'administration intérieure de l'Opéra : *budgets ; états du personnel ; engagements ; congés ; correspondance ; projets ; plans d'organisation ; mise d'ouvrages ; fêtes, bals, bénéfices ; entrées ; bâtiments ; inspections ; soumissions, traités, marchés ; recettes à la porte, locations et abonnements ; redevances ; baux ; appointements, gratifications, feux, pensions ; honoraires d'auteurs ; droits des indigents ; frais de police et de sûreté ; ouvriers, fournisseurs* (classement proposé par Ch. Nuitter). Cette seule énumération montre la complexité d'un tel service.

II

Ce qui nous intéresse surtout, ce sont les opéras eux-mêmes, musique et livret, qui constituent, au sens large du mot, le répertoire. Le catalogue en a été dressé par M. de Lajarte, en un ouvrage qui est tenu à jour : *Bibliothèque musicale de l'Opéra, catalogue chronologique et anecdotique publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, et rédigé par Théodore de Lajarte, bibliothécaire attaché aux archives de l'Opéra*, 2 vol. parus à la librairie des Bibliophiles, en livraisons dont la première est datée de 1878. On y trouve l'indication précise, pour chaque pièce, des partitions, des parties détachées, des reprises, avec les dates, les titulaires des rôles, et quelques renseignements sommaires. De la liste des œuvres mentionnées par l'auteur, il faut défalquer les opéras donnés par la troupe italienne qui, venue à Paris en 1752, remporta son matériel, contrairement à ce que paraît croire M. de Lajarte. Le chiffre total de « 700 ouvrages constituant le répertoire », est inexact : la dernière entrée (*La Catalane*, de M. Le Borne), a le n° 693 ; d'ailleurs, la bibliothèque de l'Opéra s'enrichit chaque jour, grâce à une loi d'après laquelle trois exemplaires de chaque partition

nouvelle sont remis au ministère de l'Intérieur : l'un va à la Nationale, l'autre au Conservatoire, le troisième à l'Opéra.

Aux partitions et « rôles » ou parties détachées, s'ajoutent les parties de chœurs, les parties d'orchestre, les « conducteurs » (réductions pour le chef d'orchestre), les airs de danse qu'on introduisait jadis si librement au gré des artistes dans les opéras du répertoire, les « répétiteurs » de ballet (les études chorégraphiques se faisant autrefois avec l'accompagnement de deux violons, et, depuis 1871 seulement, au piano). Les opéras reçus mais non joués sont au nombre d'une cinquantaine et signés de compositeurs célèbres tels que Sacchini, Philidor, Gossec, Montigny, Berton, Zingarelli, Halévy, etc.

Ces partitions serviraient assez souvent de documents pour l'histoire de ce que j'ai appelé le « Vandalisme musical ». Beaucoup d'entre elles ont souffert du crayon rouge faisant des coupures dans le vif, ou de l'aiguille cousant des feuillets supplémentaires dans une œuvre originale. Quand c'est le compositeur lui-même, qui — comme Rameau — remanie son propre travail selon les circonstances et y fait des ajoutés, on n'en est point trop choqué ; mais que dire de ceux qui se sont arrogé le droit de bouleverser une œuvre déjà consacrée ? Les partitions du XVIIe siècle, aux diverses reprises, n'ont pas échappé à la manie des corrections, des retouches et des embellissements. Celle du *Thésée* de Lulli est remarquable par les amputations et les « entr'actes » que Francœur y introduisit au XVIIIe siècle. Dans *les Noces de Figaro*, on trouve 15 pages de « récitatif ». Dans la *Vestale* de Spontini (pour la reprise de 1854), Auber introduit 143 pages de danse ! J'ai déjà parlé de *Don Juan*, chef-d'œuvre du genre ; je n'y reviens pas. Je me borne à signaler un sujet où les observations à faire sont innombrables.

Les textes musicaux manuscrits sont assez nombreux, mais ils sont loin de constituer une base pouvant servir à une histoire critique. A ce point de vue, ils sont tout à fait insuffisants, il importe de s'en rendre compte.

Quand nous étudions des œuvres antérieures au XVIe siècle, notre premier soin est de rechercher les manuscrits, de les classer en établissant leur filiation et ce que les paléographes appellent *stemma codicum*. Pour l'étude des opéras modernes depuis la dernière partie du XVIIe siècle, rien de semblable n'est possible ; au moins une telle méthode ne peut-elle être appliquée qu'exceptionnellement (par exemple pour certains opéras de Gluck, où les manuscrits possédés par l'Opéra sont complétés par ceux que possède le Conservatoire). D'abord, pour la mise à la scène de chaque ouvrage, ce n'est pas l'autographe que l'Opéra utilise, au XVIIIe siècle, et conservera par la suite ; il se sert d'une copie faite par un de ses copistes attitrés (et remplacée autrefois, pour l'usage réel, par un *conducteur*, c'est-à-dire une réduction). Les manuscrits qu'on trouvera plus tard dans les bibliothèques ne seront que des reproductions de cette copie : tels, par exemple, les manuscrits de Rameau qui sont à la Nationale ; telle la partition des *Indes galantes* (1735), celle de *Castor et Pollux* (1737), manuscrit exécuté en 1753 (pour un riche amateur, M. de Fajole-Clairac, conseiller au parlement, et signé par le copiste de l'Opéra). Ajoutons qu'aujourd'hui il est d'usage de faire graver l'œuvre avant la première représentation (ce qui est souvent un travail perdu, rendu inutile par les remaniements de la dernière heure). Le manuscrit original va, au hasard des circonstances, chez un collectionneur ou quelque héritier de l'auteur ; rien ne le dirige nécessairement vers les archives où sont les papiers officiels. Si nous possédons la partition entière, manuscrite et autogra-

phe, de *la Juive*, il a fallu aller l'acheter à Berlin, où elle avait émigré (par suite de la vente, après décès, du fonds Schlesinger).

De J.-B. Lulli, nous ne possédons aucun manuscrit. L'indication *Man.* mise par de Lajarte à côté de quelques titres de son catalogue doit être entendue comme désignant une copie récemment exécutée (telle la partition des *Peines et des plaisirs de l'amour* de Cambert, 1671, manuscrit d'ailleurs très remarquable fac-similé d'un imprimé, et exécuté il y a quelques années par les soins de M. Nuitter). De Rameau, on a seulement les additions manuscrites qu'il a faites lui-même, après coup, à plusieurs de ses œuvres. Pour Gluck, on est plus riche. Dans les autres cas, deux groupes de documents sont à utiliser : 1° la dernière partition qui a été gravée ou imprimée du vivant de l'auteur, et qui fait autorité ; 2° surtout les *parties séparées*, qui seules peuvent nous renseigner exactement. Ainsi, pour *Zéphyre et Flore* de Lulli (1688), nous avons 32 parties de chœur et 19 parties d'orchestre (avec une partie de clavecin très importante) ; pour la *Didon* de Desmaret (1693), nous avons : 1° un second dessus, une taille (ténor), et une basse de chœur ; 2° un premier dessus et une haute-contre de violon ; 3° une basse générale, une partie de basson, une taille (alto) et une basse de violon. De même pour la plupart des autres opéras.

En somme, l'Opéra ne possède que des manuscrits fragmentaires. Le compositeur le plus abondamment représenté dans les collections est Meyerbeer : nous n'avons pas moins de 1.010 pages autographes de l'auteur des *Huguenots* (dont le *Livre d'esquisses*, contenant des motifs pour les opéras italiens de la jeunesse de Meyerbeer, pour *Robert le Diable*, etc., et formant un ensemble de 285 pages); (96 pages pour *Cinq-Mars*, etc.) Je citerai encore des autographes fragmentaires des compositeurs et ouvrages suivants :

Louis de Lulli, *Zéphire et Flore* (1688. Louis est fils de J.-B. Lulli). — Rameau : *Daphnis et Eglé*, 1653 (28 p) ; fragments de *la Naissance d'Osiris*, 1751 (29 p.) ; *le Retour d'Astrée*, 1757 (26 p.), plus les additions faites par l'auteur lui-même à ses opéras imprimés. — Gluck : *Armide*, 1777 (acte I, 48 p. ; III, 14 p. ; IV, 40 p.) ; fragments d'*Orphée*, 1762 (59 p.) ; ouverture inédite et deux airs de danse (19 p.). — Philidor : *Thémistocle*, 1785. — Sacchini : *Dardanus*, 1784. — Gossec : *Rosine*, 1786. — Jos. Haydn : *Il mondo della Luna*, 1777. — Grétry : *Ouverture* pour la Fête de la Raison. — A. Salieri : *Tarare*, 1787. — Cherubini : *Ali-Baba*, 1833. — Berton : *le Laboureur chinois*, 1813. — Méhul : *les Amazones*, 1811. — Boïeldieu : *le Nouveau Seigneur du village*, 1813. — Meyerbeer : *l'Africaine*, 1865. — Rossini : *le Siège de Corinthe*, 1826. — Halévy : *Guido et Ginevra*, 1838. — Hérod : airs de ballet. — Auber : *le Serment*, 1832. — Spontini : *Murmahal* (ballet). — Donizetti : *la Favorite*, 1840. — Berlioz : additions au *Freischütz !* — Adam : *Giselle*, ballet, 1841. — F. David : *Herculanum*, 1859. — Bellini, *Il Pirata*, 1827. — A. Thomas : *Betty*, ballet. — Wagner : ballet pour *Tannhäuser*. — Verdi : *Othello*, 1886. — V. Massé : *la Mule de Pedro*, 1863, etc.

La collection des livrets des opéras a été constituée en grande partie à l'aide des fonds baron Tailor et Silvestri. Elle comprend, en éditions diverses, les livrets non seulement de tous les opéras et ballets, mais ceux de beaucoup d'œuvres représentées dans les divers théâtres de Paris depuis le XVIIe siècle, et en Italie depuis le XVIIIe.

Sur la mise en scène des œuvres anciennes, nous n'avons pas de documents

directs, cette partie essentielle du travail de la représention ayant toujours été considérée comme la propriété du « metteur en scène », qui la vendait à des théâtres de la province ou de l'étranger. (Le recueil de Palianti : *Collection des mises en scène des grands opéras et opéras comiques représentés à Paris*, commencée en 1837 et comprenant plusieurs centaines de fascicules, exprime la manière de voir d'un amateur compétent, mais n'a aucun caractère officiel). En revanche, nous avons beaucoup de documents sur la partie décorative du drame lyrique, sur les arts du dessin et les accessoires.

III

D'abord (au musée de l'Opéra), trois œuvres curieuses quoique de seconde main :

La *coupe de la salle de théâtre du Palais-Royal, construite sous Richelieu, occupée par Molière jusqu'en 1673 et par l'Académie royale de musique, de 1673 à 1763*, date où elle fut incendiée (6 avril), *reconstruction par M. Duvignaud ;*

La coupe de la Salle du théatre des machines au palais des tuilleries, dans laquelle l'Académie royale de musique donna des représentations de 1764 à 1770, reconstitution par le même ;

Les décors et machinerie théâtrale au XVIIIe siècle, scène de l'Opéra au Palais-Royal, 1770-1781, d'après un dessin, par Philippon.

Sur les décors, nous possédons trois sortes de documents : 1° les pièces d'inventaire, qui donnent sommairement le nombre des châssis, des colonnes, le style des « fermes », la matière dont les objets sont faits, et leur prix ; 2° des images, gravées ou lithographiées ; 3° des maquettes ; depuis l'inauguration du nouvel Opéra, un article spécial du cahier des charges oblige les directeurs à verser à la Bibliothèque les maquettes de tous les décors nouveaux destinés aux œuvres montées ou reprises.

Dans une vitrine du musée, sont conservés deux décors de Vigarani (XVIIe s.) représentant un palais et un camp. (Sous Louis XIV, les décors étaient dessinés et peints d'après les lois absolues de la perspective, si bien que le fond du décor était beaucoup plus petit que la partie antérieure, et qu'un acteur sortant d'un palais situé dans le lointain était obligé de se baisser pour arriver sur la scène.) Dans la série des dessins, certaines pièces sont très précieuses. Du XVIIIe siècle, nous avons deux chefs-d'œuvre dessinés (1788) par Moreau le jeune pour *le Déserteur* de Monsigny (1769), une miniature de Cochin figurant une scène de *la Duchesse de Navarre* de Rameau (1745).

La collection des costumes est tout aussi riche. Elle comprend : 1° les volumes in-folio où sont conservés des dessins originaux du XVIIe et du XVIIIe siècle ; plusieurs d'entre eux proviennent du mobilier national ; les autres ont été achetés à des ventes particulières : aquarelles et dessins au crayon ou à la plume émanant de Boucher, Watteau, Eisen, Boquet, etc... Pour chaque ouvrage représenté il y a des centaines d' « originaux » de Barthélemy, Ménageot, Dublin, Garneray, Hippolyte Lecomte, Louis Boulanger, Léopold Robert, Delacroix Eugène Lami, Lépaulle, Paul Lormier, Albert Frémiet, Eugène Lacoste ; 2° des figures en biscuit de Sèvres, destinées à perpétuer le souvenir d'un succès retentissant ; elles paraissent avoir servi autrefois de cadeaux faits par le roi ou la reine ; 3° des

poupées habillées selon les différentes époque du costume, ingénieuses reconstitutions qui permettent de comparer les usages aux diverses époques.

Les portraits (gravés, coloriés, photographiés) d écrivains, de compositeurs et d'artistes (auxquels il faut joindre les bustes disséminés dans le monument) forment la collection la plus riche. On a souvent regretté que des chanteurs et des cantatrices célèbres il ne restât qu'une image muette et glacée. La musique est un souffle qui passe ; et A. de Musset, dans les vers à la Malibran, a dit combien la destinée de l'artiste lyrique était différente de celle du peintre ou du sculpteur. Aujourd'hui, ces doléances ne seraient plus aussi légitimes. Dans un de ses feuilletons du *Moniteur*, il y a soixante ans, Th. Gautier écrivait ces lignes curieuses, rappelées, il y a une semaine, par M. Adrien Bernheim : « Un jour peut-être, lorsque la critique, perfectionnée par le progrès universel, aura à sa disposition des moyens de notation sténographiques pour fixer toutes les nuances du jeu d'un acteur, n'aura-t-on plus à regretter tout ce génie dépensé au théâtre en pure perte pour les absents et la postérité. De même qu'on a forcé la lumière à moirer d'images une plaque polie, l'on parviendra à faire recevoir et garder, par une matière plus subtile et plus sensible encore que l'iode, les ondulations de la sonorité, et à conserver ainsi l'exécution d'un air de Mario, d'une tirade de Mlle Rachel ou d'un couplet de Frédérick Lemaître. » Ce rêve de poète a déjà reçu un commencement de réalisation. Dans les sous-sol de l'Opéra viennent d'être soigneusement installés des cylindres (procédé Edison) sur lesquels la voix de nos meilleurs artistes du chant est emmagasinée...

IV

Parmi les documents accessoires ou secondaires, — très importants, à l'occasion, pour fixer un point d'histoire, — je citerai :

1° Les affiches.

Leur usage se lie à l'organisation même du théâtre lyrique. Elles ont une histoire. A Athènes, où on ne jouait qu'une fois par an, et où les représentations étaient liées à une grande fête religieuse (les chorèges étant nommés près d'un an à l'avance), quelque chose d'analogue à nos affiches était peu nécessaire. Il y avait cependant une annonce (Schol. d'Eschine, *contre Ctésiphon*, 67) sous forme de prélude (προάγων), de cortège (κῶμος), d'explication verbale (ἐπίδειξις) ; chez les Romains, il y avait un prologue (tradition grecque), avec *pronuntiatio tituli* et recommandations de toute sorte aux spectateurs pour leur bonne tenue ; au moyen âge, il y avait, en très grande pompe, le « cri », la *proclamation* et la « monstre », comme nous le savons par les documents relatifs au drame de *Saint Martin* (1496) et aux *Actes des Apôtres* (1547). Les affiches du XVIIe siècle (rendues nécessaires par la fréquence des spectacles, l'arrivée de comédiens étrangers, etc.), se ressentent de l'ancien « prologue » et de l'ancienne « proclamation ». Voici comment est rédigée la plus ancienne connue (1658) :

« La seule troupe royale entretenue par Sa Majesté. *Vous aurez demain mardi XVIJ jour de décembre*, le feint Alcibiade, *de Monsieur Quinault ; c'est tout ce que nous disons sur ce sujet, puisque vous scavez la vérité de cet ouvrage. A vendredi prochain* la Toledane *ou* ce l'est, ce ne l'est pas, *en attendant* le grand Cyrus *de*

M. Quinault. Deffense aux soldats d'y entrer sous peine de la vie ; c'est à l'Hôtel de Bourgogne, à deux heures précises. »

Quelques autres particularités sont à signaler. La première affiche de l'Opéra que l'on possède (celle que je viens de citer concerne la Comédie-Française) est du 26 janvier 1779 et annonce *Castor et Pollux* de Rameau, mais sans indiquer le nom de l'auteur ; en même temps, et comme seconde pièce, elle annonce *Il Geloso in cimento* (*le Jaloux à l'épreuve*), opéra bouffon en 3 actes, en mentionnant, cette fois, le nom de l'auteur : « el signor Anfossi ». *Castor et Pollux* est censé connu de tout le monde ; seule, la pièce secondaire et nouvelle est accompagnée du nom du compositeur. Des chanteurs et des danseurs, on ne dit rien. L'affiche est petite, oblongue ; sous l'ancien régime, la Révolution, le Consulat et l'Empire, elle a gardé, pour la rédaction, le caractère d'une de ces annonces que nous voyons souvent sur les murs de Paris et qui avertissent que tel jour, à telle heure et en tel lieu, il y aura, par exemple, une adjudication pour un objet déterminé. Ce format persiste jusque vers le milieu du XIX[e] siècle, où le papier des affiches est imprimé en long et non plus en travers. On attribue à Napoléon (1810), toujours attentif aux choses du théâtre, l'initiative de l'innovation qui a consisté à nommer les artistes. On les groupait sous deux rubriques : *chant* et *danse*, en suivant une hiérarchie qui est encore observée de nos jours dans la rédaction des affiches de la Comédie-Française. Ce n'est pas le principal interprète de la pièce qui est nommé le premier, mais l'artiste le plus ancien dans la maison. Ainsi, sur les affiches des premières représentations de *la Muette* (1828), *Guillaume Tell* (1829), de *Robert le Diable* (1831), des *Huguenots* (1836), on voit des coryphées cités avant un ténor ou une forte chanteuse. Sous le premier Empire et jusqu'aux premiers temps de Louis-Philippe, on ajoutait aux noms des artistes du chant et de la danse ceux des cinq ou six premiers solistes de l'orchestre, ce qui, au point de vue artistique, était une excellente idée. C'est seulement en 1850 que nous voyons les noms des rôles à côté de celui de leurs interprètes.

Ainsi l'affiche du 2 septembre 1850 annonce, « pour la réouverture de l'Opéra », M[lle] Alboni et la rentrée de MM. Barroilhet et Roger dans *la Favorite* (119[e] représentation), opéra en 4 actes de MM. Alphonse Royer et Gustave Waez, musique de Donizetti, divertissement de M. Albert, décorations de MM. Philastre et Cambon (actes I et III), de MM. L. Feuchères, Séchan, Diéterle et Desplechin (actes II et IV). M[lle] ALBONI remplira pour la première fois le rôle de Léonor ; M. Barroilhet, celui d'Alphonse ; M. Roger, celui de Fernand ; M. Levasseur, celui de Balthazar. M[lle] Flora Fabri rentrera par un nouveau pas de deux (au 2[e] acte) avec M. Mérante. » Suit l'énumération de tous les autres interprètes, sous deux rubriques, *chant* et *danse*. On voit combien la lecture d'une vieille affiche est instructive !

2° Mentionnerai-je encore de menus objets ? On garde précieusement à l'Opéra une bretelle ensanglantée du duc de Berry, mortellement frappé par « une idée libérale » le 13 février 1820 à sa sortie de l'Opéra (le soir où l'on jouait *le Carnaval de Venise*, ballet en 1 acte de Milon, musique de Kreutzer et Persuis, *le Rossignol*, opéra en 1 acte, paroles d'Etienne, musique de Lebrun, et *les Noces de Gamache*, ballet en 2 actes, de Milon, musique de Lefebvre) ; le verre de Jélyotte, l'encrier de Spontini, l'épée de M. Gailhard dans *les Huguenots*, la chemise de la danseuse Emma Livry, et d'autres bibelots, très recherchés aujourd'hui par les auteurs de certains ouvrages illustrés sur la musique.

*
* *

En somme, si l'on ajoute aux documents conservés aux archives, au musée et à la bibliothèque de l'Opéra, ceux qui se trouvent à la Bibliothèque et aux Archives nationales, on a, pour la période moderne du drame lyrique, des sources très riches et très précieuses de renseignements. Dans ces divers dépôts, il y a juste assez de lacunes, et parfois de confusion, pour laisser au critique l'initiative qui double l'intérêt de son travail.

Me voici arrivé au terme de mon introduction. J'ai défini mon sujet, et indiqué ses divisions; j'ai dit d'après quelle méthode il pouvait être traité. Je n'ai plus qu'à entrer en matière et à commencer par le commencement, c'est-à-dire par les anciens. Cette histoire que j'entreprends, et qui est aussi intéressante au point de vue social qu'au point de vue artistique, m'apparaît comme une tâche qui sera très longue et demandera plusieurs années d'étude. Je voudrais l'arracher au terre à terre des menus détails, à la sécheresse des nomenclatures et des dates, pour la replacer dans un beau cadre vivant et la rattacher à ce qui est humain, universel. Son ampleur même est un attrait, et je ne songe nullement à la simplifier ou à la réduire. Je m'interdirai les digressions ; mais je compte ne jamais oublier que l'Opéra est à la fois la synthèse des arts et la résultante d'un état de la civilisation (état politique, religieux, moral) à un moment déterminé. Le charme des recherches que l'on fait ici, au Collège de France, c'est qu'on peut les conduire en parfaite liberté d'esprit, en allant au fond des choses, sans aucune des préoccupations qui partout ailleurs limitent l'enseignement.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

« SNIÉGOUROTCHKA »

OPÉRA DE M. RIMSKY-KORSAKOFF.

Le livret. — La musique et les chants populaires russes. — Notes biographiques sur le compositeur.

Nous avons reçu de Russie (Odessa) les notes suivantes qui nous semblent particulièrement intéressantes au moment où M. Albert Carré se prépare à jouer, sur la scène de l'Opéra-Comique, le très original ouvrage du grand compositeur russe.

Lorsque, en février 1880, Rimsky-Korsakoff fit les premières esquisses de son opéra *Sniégourotchka*, il avait composé déjà *la Pskovite* et *la Nuit de mai ;* des œuvres instrumentales telles que *Sadko*, la *Fantaisie sur des thèmes serbes*, la suite orientale *Antar ;* l'*Ouverture sur des thèmes russes, Légende*, avaient établi d'une manière indiscutable sa maîtrise dans la mélodique, l'audace de son harmonisation, la puissante originalité de son instrumentation. Il avait reconnu en lui, avec cette absolue clarté artistique qui lui est propre, le don extraordinairement riche et brillant de la fantaisie, de la couleur, du mysticisme. Il se sentait attiré de plus en plus vers l'opéra, et, dans ce domaine spécial, c'est la poésie des contes, le coloris particulier des légendes qu'il affectionnait par-dessus tout.

Là, il pouvait laisser libre cours à sa fantaisie ; il pouvait user sans crainte des couleurs les plus fantastiques, tenter les expériences les plus osées de coloris et de rythme ; il pouvait parler, en un mot, le langage mystique et naïf de la fable. Mais il manquait à cet aristocrate de la forme, à cet amoureux du beau absolu, une preuve — aussi tangible qu'elle pût être en raison de l'extrême réserve qui lui est particulière — de sa personnalité propre, de son moi intime. Il composa *Sniègourotchka*, que l'on peut considérer comme étant celle de ses œuvres dans laquelle la subjectivité si peu apparente de son talent, et en particulier l'élément lyrique, atteignent le plus de relief. Avant toutefois d'examiner par quels procédés caractéristiques le compositeur a traduit ses impressions intimes, quels sont les traits déterminatifs, essentiellement inhérents à cette nature de musicien absolu dans l'expression de son émotion, de ses combats et de ses croyances, considérons le sujet lui-même qu'il a choisi pour être l'intermédiaire de sa pensée et de son sentiment.



Sous le ciel pâle de la Russie légendaire, dans la forêt de Jarilo (1), vivait une fois une jeune fille qui était belle et froide comme la neige. Et comme elle était enfant du grand-père Hiver et de Printemps-Joli, on l'avait nommée Sniégourotchka (2). Elle vivait dans la solitude, et ses parents l'entouraient de froid, car on la cachait devant l'Eté jaloux qui avait fait serment de la tuer, en la fondant au premier rayon du soleil et de l'amour. Mais Sniégourotchka entendait de loin les chansons du pâtre Lel ; elle l'avait vu jouer avec les jeunes filles du village, et son cœur s'était rempli du désir de voir le monde et de vivre de la vie des humains. « Maman (3), dit-elle, j'ai entendu le chant des alouettes qui tremblent sur les champs ; j'ai entendu le cri mélancolique des cygnes sur les eaux tranquilles et les roulades bruyantes des rossignols, tes chanteurs préférés. Mais j'aime mieux encore les chansons de Lel. Et jour et nuit je voudrais les entendre, ses chansons de pâtre... et j'écoute, et je fonds. » Pendant l'absence de ses parents, Sniégourotchka devait rester dans la forêt. Mais le Printemps réclame pour elle la liberté, et comme l'Hiver rappelle le danger qui la menace, ils conviennent tous deux de la confier à la surveillance et à la protection de Bobil et Bobilicha (4), qui vivaient à la limite du hameau et qui n'avaient pas d'enfants. « Sniégourotchka, lui dit sa mère, si tu es triste, appelle-moi, et quelle que soit la détresse qui t'afflige, aucune aide ne te sera refusée. » Et lorsque l'Hiver l'eut mise en garde une dernière fois contre le pâtre charmeur et ses chansons, les arbres, les buissons, le bois tout entier prit congé de Sniégourotchka ; elle quitta la forêt pour suivre ses parents adoptifs.

Dès lors la vie nouvelle que vécut l'enfant de neige la conduisit vers une fin

(1) Nom d'un dieu slavon, et désignation des fêtes du printemps célébrées en plusieurs endroits de la Russie jusqu'au XIXe siècle.

(2) Textuellement le grand-père Gelée et le Printemps-Rouge. Dans la langue russe, la saison la plus changeante de l'année est représentée par une femme. Sniégourotchka vient du mot *sniég* (neige) ; donc *enfant de neige*. Dans la légende russe, Sniégourotchka est enfant de l'Hiver et du Printemps.

(3) Les citations sont traduites librement du russe.

(4) Désignation populaire des paysans qui n'ont pas de terre.

étrange et tragique, car elle était tourmentée du désir d'amour et elle ne possédait point le pouvoir d'aimer.

Sniégourotchka avait aspiré à l'amour du pâtre-chanteur, mais elle fut aimée par un autre, le jeune et riche marchand Misguir. Pour elle, Misguir abandonne sa fiancée Koupava, et lorsque celle-ci a exigé du tsar des Bérendés (1), gardien des serments d'amour, que le peuple tout entier jugeât son fiancé, Misguir n'a que ces mots : « Qu'aucune parole ne me justifie ! mais si toi, grand tsar, tu pouvais voir Sniégourotchka... » Et elle paraît. Et devant tant de beauté le tsar ne peut croire que le cœur de la jeune fille puisse rester insensible. « Être si belle et ne pas connaître l'amour ! dit-il. Que celui qui l'entraîne à l'amour avant l'aube, des mains du tsar la reçoive et l'emmène. »

Parmi les ombres du soir, il y a fête dans le bois enchanté, et tandis que la jeunesse tourne en rond et que les vieux boivent du braga (2), Lel chante ses chansons. Le bon tsar l'invite à choisir pour compagne une des jeunes filles. Le choix de Lel tombe sur Koupava. En vain Sniégourotchka supplie Lel de l'aimer. Lel a repoussé son cœur ; Lel a renié son amour. Misguir redouble inutilement ses efforts pour allumer l'amour au cœur de Sniégourotchka. « Je n'abandonnerai pas tes mains avant de t'avoir dit avec des prières et des plaintes comment le cœur se ronge, combien fait mal à l'âme l'angoisse. » Fou d'amour devant le refus de Sniégourotchka, il la menace, lorsqu'un fauve la sauve de la force brutale de son persécuteur. Aussitôt Lel et Koupava apparaissent, et Sniégourotchka tente de les séparer. Le couple la repousse. Désespérant de son pouvoir d'aimer, Sniégourotchka se souvient de la recommandation de sa mère, et à l'aube elle retourne dans la vallée de Jarilo, au bord du lac endormi. Des fleurs à peine écloses couvrent le rivage et la surface de l'eau.

— « Mère, ta fille abandonnée t'appelle, et elle pleure des larmes d'angoisse. Apparais sur les eaux calmes pour entendre la plainte de ta Sniégourotchka. Autour de moi tous aiment, tous sont heureux, et moi seule je suis en peine. Je veux aimer et j'ignore les mots de l'amour, et je ne sens rien. Ma beauté se flétrit sans joie. O mère, donne-moi l'amour ! C'est à l'amour que j'aspire ; donne-moi l'amour de la jeune fille ! »

— « Enfant, lui répond la mère, je suis prête à te donner le don d'aimer, car mes forces d'amour recèlent une source intarissable. » Et elle passe à Sniégourotchka assise devant elle, une à une, toutes les fleurs qui vivent et qui chantent, et qu'elle a charmées, et qui toutes donneront à la jeune fille une parcelle de leur beauté et de leur puissance d'amour. « La fleur parfumée de l'aube printanière éclairera la blancheur de ton visage ; le pur muguet l'illuminera de sa langueur. La lychnide orgueilleuse bordera de velours vermeil tes lèvres, et le myosotis charmant te donnera le sourire. La rose rougira tes seins, et le bleuet illuminera tes yeux. Le trèfle versera du miel sur tes lèvres. Le pavot étourdira ton cœur et assoupira ta raison, et le houblon fardera tes joues et grisera tes sens. »

Et lorsque Sniégourotchka a reçu du Printemps le don divin, mais peut-être mortel, de l'amour, et qu'elle revoit Misguir, elle peut, elle sait déjà l'aimer. « O non, Misguir, mon âme n'est pas remplie de terreur ! Le cœur palpitant de Sniégourotchka s'incline sur ton cœur. Sniégourotchka est tienne ; emmène dans

(1) Population nomade d'origine turcomane.
(2) Une boisson d'orge et de millet.

ta maison ta femme. Je t'aimerai et te choierai. Mais fuyons vite ! Cachons notre amour et notre bonheur devant le soleil ! Les rayons de sang me terrifient ! Vois, vois, plus clair et plus terrible brûle l'Orient ! Prends-moi dans tes bras ! Loin des rayons éblouissants du soleil, cache-moi dans l'ombre des arbres inclinés sur le lac ! » Devant le peuple tout entier réuni, elle se nomme sa fiancée et elle dit le bonheur nouveau pour elle qui l'enivre. « O tsar, demande-moi cent fois, et cent fois je te dirai que je l'aime ! Devant le jour naissant, devant tout ton peuple, devant tes yeux, grand tsar, je suis prête à redire mes paroles et mes caresses d'amour ! » Mais soudain un rayon de soleil perce les nuages et tombe sur la jeune fille, — et lentement fond son corps de glace et son cœur. « Félicité ou mort ? Quelle extase ! Quelle délicieuse fatigue ! O Lel, tes chansons murmurent dans mes oreilles ! J'ai du feu dans mon cœur, du sang. J'aime et je fonds, je fonds à la douceur de l'amour. Adieu tous, mes amis ! adieu, mon fiancé ! O cher, le dernier regard de Sniégourotchka pour toi ! » Misguir ne peut pas vivre sans elle, et se jette dans le lac. « Si les dieux sont trompeurs, la vie n'a pas de prix sur la terre ! »

*
* *

On le voit, rien de moins compliqué que ce sujet. Si l'on en excepte le symbolisme, qui, d'ailleurs, y joue un rôle fort restreint, point de sujet plus modeste et qui ait moins de prétention.

Sa qualité particulière de conte, dont les origines se perdent dans le monde extraordinairement riche et fantastique des légendes de l'épopée populaire, s'oppose à tout conflit intime, à toute analyse de sentiment. Là, point de problèmes de psychologie, point de systèmes ni d'énigmes. La peinture elle-même est fine, brillante, pleine de charme et d'émotion, voluptueuse parfois, mais sans fermeté, sans précision, sans logique. Cela est simple, naïf, bon et touchant. Et surtout cela est profondément national, plus encore, cela est essentiellement populaire. La légende de Sniégourotchka est presque un type, qui réunit en lui toutes les qualités et tous les défauts de l'âme du peuple qui l'a créée. Toute l'ancienne Russie slave vit en elle, avec ses cérémonies et ses chansons païennes, son panthéisme aimable, son culte ardent du soleil, toute sa nature, tour à tour grandiose, oppressante ou mélancolique, toujours enchanteresse. En particulier, l'étrange et douce figure de Sniégourotchka représente bien l'âme de cette Russie toute de simplicité, de naïve bonté et de résignation que l'on ignore, et qui chante avec une si poignante tristesse dans sa musique. Comme elle, elle cherche, elle souffre, elle supplie. Elle ignore, et elle est pleine d'élan. Elle est opprimée, et d'indicibles désirs la soulèvent. Elle pleure, elle chante, elle prie, et son âme est courbée sous le doute universel.

Sniégourotchka est un personnage de conte, dont le corps est de neige, ainsi que le dit son nom, et le cœur de glace. Elle est tourmentée du désir d'amour et son impuissance d'aimer est absolue. Mais elle n'en souffre pas au plus profond de son âme ; elle n'en est pas atteinte dans cette sensibilité qui lui manque de l'amoureuse qui sait et qui attend. Le conflit intime — si conflit il y a — est en quelque sorte *artificiel*, puisque l'impuissance d'aimer de la jeune fille résulte d'une cause, si l'on peut ainsi dire, *matérielle*, qui suppose l'absence en elle d'un pouvoir de réflexion, de sentiment et d'expression qui lui soit propre au même

titre divin qu'aux autres hommes. C'est ce manque de profondeur dans sa manière de sentir, cette absence d'humanité dans son âme de femme, qui fait qu'elle ne nous émeut pas, qu'elle ne descend point jusque dans nos fibres les plus intimes. Son aspiration d'amour est en ce sens factice qu'elle n'est pas née de la chaleur de son âme, de sa piété de femme. Son origine première réside plutôt dans la curiosité, la curiosité ingénue et innocente des chansons du pâtre Lel. « Entendre tes chansons est ma seule joie. » Et lorsque Lel, en récompense de ses chansons, exige qu'elle l'embrasse, elle reste sans émotion, et lui refuse le baiser, ignorante de sa douceur. « Ne chante pas pour les jeunes filles qui ignorent le prix de tes chansons. Pour moi, elles ont plus de prix que les baisers, et t'embrasser, Lel, je ne le ferai pas. » Plus tard, lorsque, sous l'influence de sa froideur, le volage Lel l'abandonne pour Koupava, c'est le dépit, l'orgueil blessé, qui lui font désirer l'amour. « N'as-tu pas honte d'offenser ainsi une orpheline ? » Et plus loin, dans sa plainte à sa mère : « Mon père Hiver, et toi, Printemps, vous m'avez donné l'envie au lieu de l'amour. Des nuits sans sommeil sont ma dot, et j'attends le jour sans joie. J'ai lavé mon visage dans la source froide, et je l'ai vu froissé de larmes et d'angoisse. » Enfin, son amour est *impersonnel;* l'objet de sa passion lui est indifférent ; elle aime pour la douceur d'aimer, parce que pour elle c'est un sentiment nouveau, qui éveille en elle des sensations qu'elle ignorait. Lorsque sa mère lui a donné le don de l'amour, sous forme de chacune des fleurs du printemps, symboles des caresses et des charmes d'aimer, c'est à la forêt d'abord, au lac, aux fleurs, aux buissons, qu'elle chante l'excès de sa passion. « Quelle splendeur a revêtu la forêt verte ! Il est impossible d'aimer davantage le lac et le rivage ! L'eau me fait signe ; les buissons m'appellent ! Et le ciel, maman, le ciel ! » De même que son cœur était étranger à son désir d'aimer, son âme est ignorante de l'amour qui l'enivre. Elle aime sans souvenance et sans pitié ; son amitié est oublieuse du berger aux gaies chansons, et c'est Misguir, qu'elle rencontre le premier, qui reçoit son amour.

Quelle grandeur, quelle délicatesse par contre dans l'admirable figure du vieux tsar ! Il représente par excellence la bonté naïve du peuple, auquel il ressemble, et dont il a la simplicité et la résignation. Supérieur à son peuple par sa puissance, il est des siens par sa manière de sentir et son langage. Eux le nomment leur père, car il est sans rudesse et sans fausse condescendance, et son indulgence est pleine du charme doux de sa vieillesse. Sa méditation est du rêve, du rêve sacré, grandissant jusqu'à l'extase. Sa mélancolie est grandiose ; sa religiosité, solennelle. Mais avant tout il est simple, d'une simplicité invincible, qui rend irrésistible sa bienveillance pour les petits et les malheureux.

Cette simplicité patriarcale, qui est comme le signe distinctif de sa royauté, remplit tout entières deux scènes qui comptent parmi les plus belles : c'est celle, d'abord, où la fiancée Koupava, délaissée par son amant Misguir, vient demander au tsar justice du tort qui lui a été fait. C'est presque une causerie d'égal à égal, où les questions et les réponses se suivent librement. Et quatre fois, pareilles à des mains qui se tendent, reparaissent la même demande timide et pleine de larmes de Koupava, et la réponse invariablement bienveillante du bon tsar : « Faut-il le dire, grand tsar ? » — « Dis-le, dis-le, mon enfant ! » C'est ensuite la scène absolument délicieuse de l'entrevue du tsar et de Sniégourotchka. Il faudrait la citer tout entière, et la citer dans sa langue originale, dont aucune autre

langue au monde ne peut rendre les infinies nuances de naïveté, de simplicité et de bienveillance. Des traits tels que l'offre ingénue de Sniégourotchka au tsar d'aller cueillir avec lui les muguets qu'il aime tant : « Quel dommage que les muguets se fanent si vite ! Si tu m'avais dit que tu les aimes, depuis longtemps je t'en aurais apporté quelques bouquets. Tous ne connaissent pas comme moi le bois, ainsi que leur maison. Si tu veux, viens avec moi : je t'indiquerai l'endroit. » Et le tsar de répondre : « Je ne pleure pas de voir les fleurs se faner. Une fleur si belle s'épanouit devant mes yeux, que je regarde, et ne puis croire : est-ce un rêve, ou est-ce bien toi, petite fleur devant moi ? » — et l'idéale douceur paternelle avec laquelle le tsar la questionne sur l'éveil de son cœur et l'ami de son choix, sont absolument significatifs pour la sensibilité délicate et subtile de ce peuple si plein de rêve et de mélancolie.

Toute en lumière, en jeunesse et en insouciance est la gaie figure du pâtre Lel. Il symbolise la poésie douce de son peuple ; il incarne en lui la chanson populaire. Son rôle est un trésor de chansons et d'airs sortis du peuple, dans lesquels il se résume, dans lesquels, en quelque sorte, se résout sa nature, sa raison d'être. Son caractère tout entier est défini par la mélodie, mélodie musicale qui est la substance essentielle, déterminante, de son rôle, mélodie naturelle, facile et légère de son être de joie et d'amour.

Il n'est pas méchant, le joli berger Lel ! Il n'a pour lui que ses chansons, mais toutes ses chansons font fondre les cœurs. Lorsqu'il chante la première fois pour Sniégourotchka, elle est près de pleurer. Ne chante-t-il pas la « fillette orpheline, qui naît pour le chagrin, grandit sans caresses et meurt sans amour, comme la petite fraise des bois, née sous un buisson, mûrit sans chaleur et périt de froid ? » Alors, pour la consoler, il choisit une chanson qui lui paraît plus gaie : « Mon puits gelé, sur les mousses, dans les marais, ne répands pas ton eau. N'empêche pas, sur les sentiers, sur les chemins, les filles de courir. » Et tout aussitôt des jeunes filles paraissent, qui emmènent le pâtre chanteur, et le cœur de Sniégourotchka est plus triste que jamais. C'est encore la même insouciance de l'oiseau qui chante, qui lui dicte la chanson de la pluie, le soir de fête, dans le bois enchanté : « Toi, gronde, tonnerre, et moi je répandrai la pluie. Nous arroserons la terre d'une pluie de printemps, et les petites fleurs se réjouiront. Et les jeunes filles iront cueillir des fraises, et les jeunes hommes les suivront. »

Quant au Printemps, c'est moins la jeunesse et l'amour que la nature, la terre elle-même qu'il symbolise. Il apparaît sous les traits d'une jeune femme, portée par des cygnes et entourée d'une suite d'oiseaux. Elle parle aux arbres de la forêt et à l'eau dormante du lac. Elle fond la glace des étangs et secoue la neige des buissons. Elle charme les fleurs, toutes les fleurs de la saison dont elle porte le nom, « les fleurs qui vivent et qui chantent », et qui toutes contiennent un don de l'amour. Elle ne réapparaît plus alors que vers la fin de la pièce. Et la rareté de son apparition, son retour dans le même paysage, il est vrai, mais avec sa résignation douce devant l'Eté lumineux et brûlant, qui lui prendra sa fille au premier rayon de soleil et d'amour, expriment bien la mélancolie de son règne éphémère près de finir : « Le Printemps s'élève de l'eau du lac, entouré de fleurs. »

***

Ce sujet de *Sniégourotchka* est emprunté au *conte printanier* du même nom

d'Alexandre Nicolaiévitch Ostrowsky (1823-1886), le créateur de la comédie bourgeoise russe. *Sniégourotchka*, écrite en 1873, est la seule pièce que cet auteur, peintre par excellence de la vie des marchands, et dont les types sont impitoyablement pris sur le vif, ait empruntée au cycle des légendes russes.

Le choix que Rimsky-Korsakoff a fait d'un tel sujet me paraît caractéristique pour son goût, son tempérament, sa complexion artistique tout entière.

J'ai signalé déjà la nature particulièrement objective de son talent. Dans ses œuvres sa personnalité intime se trouve toujours loin à l'arrière-plan ; elle n'entre jamais dans le cadre de la méditation. Plus réservé sous ce rapport que n'importe lequel de ses collègues russes, Rimsky-Korsakoff est moins heureux, en général, qu'eux, daus ses œuvres purement instrumentales, notamment celles qui n'ont pas pour base un programme, de préférence poétique. La cause en est, sans doute, que les formes pures de la composition strictement instrumentale supposent une certaine subjectivité artistique, capable de parler d'aspirations, de doutes, de combats intérieurs. En outre, le talent de Rimsky-Korsakoff est profondément national; il est national par essence. Bien plus, il est essentiellement populaire. Il procède directement du peuple par son caractère éminemment mélodique. Comme la grande majorité de ses collègues, Rimsky-Korsakoff trouve moins de charme dans la combinaison harmonique plus ou moins mécanique des sons que dans leur succession mélodique. Par la mélodie il a pénétré au plus intime de l'âme populaire. Il l'a recréée en sons dans sa propre âme, au point qu'il est difficile parfois de discerner ce qui lui appartient en propre et ce qui est de l'âme de la Russie. Et c'est ainsi que, malgré ses dons prodigieux d'harmonisation et d'instrumentation, la facilité de l'invention mélodique restera le trait fondamental — et le plus attrayant — de son talent musical. Son talent est enfin national par le coloris, qui est le coloris même de son pays, de sa nature, de ses paysages, de ses aspects, de toute sa physionomie. Il doit son charme le plus pénétrant à son art de peintre profond et enthousiaste de la nature et des saisons de la terre natale. Mais sa musique ne réfléchit pas seulement le ciel et la terre russes. Elle réfléchit l'âme russe dans toute sa bonté naïve, sa simplicité patriarcale et sa résignation dans le destin. Peu accessible à l'action et au mouvement dramatique, elle est plutôt contemplative et rêveuse. Elle donne aux joies, aux peines, aux efforts, aux doutes, à l'amour, à la mort même qu'elle chante, l'empreinte douce de sa méditation.

L'on a pu constater à quel point le sujet de *Sniégourotchka* est riche de chacune de ces qualités.

Examinons maintenant en détail, autant que le permet le cadre de cette étude, quelle est la langue musicale qui a fait de ce simple sujet de légende un vrai chef-d'œuvre de poésie, d'originalité et de vie.

(*A suivre.*) GETTEMAN.

EXÉCUTIONS ET PUBLICATIONS RÉCENTES

BERLIOZ, LAURÉAT ROMANTIQUE, JUGÉ PAR L'INSTITUT. — RAPPORTS INÉDITS (1832-1833).

M. Boschot, lauréat de l'Institut, nous communique les bonnes feuilles du très brillant ouvrage qu'il publie aujourd'hui même sous le titre : *Un Romantique sous Louis-Philippe*, à la librairie Plon.

Jusqu'à présent, les *Rapports* de l'Institut sur les *envois de Rome* que fit Berlioz pour se conformer aux règlements de l'Académie des Beaux-Arts sont restés inédits.

Les voici, — et voici également les circonstances parmi lesquelles le jeune lauréat romantique en fit connaissance.

Quant à ses *envois* mêmes, à leur origine et à leurs réemplois futurs, nous ne pouvons que renvoyer aux deux ouvrages de M. Adolphe Boschot : *La Jeunesse d'un Romantique* et *Un Romantique sous Louis-Philippe*.

Paris ! — Au saut de la diligence, le matin du 7 novembre 1832, le lauréat, revenant enfin d'Italie, regagne son ancien quartier.

Près de Schlesinger son éditeur, près du chevalier Lesueur son bon maître, près du boulevard de Gand et de l'Opéra, près du café Cardinal et du café Feydeau où ses séides et lui avaient leurs habitudes, il revoit donc enfin, comme marquant le centre de ses agitations de naguère, l'angle fatal de la rue Richelieu et de la rue Saint-Marc. Voilà, dans cette maison (96, rue Richelieu), la mansarde d'où il épiait les fenêtres de son Ophélia ; après le théâtre, il regardait s'éteindre, dans l'hôtel meublé de la rue Saint-Marc, la lampe de son étoile !

Attiré par son point d'attache, il y revient ; il arrête une chambe, l'ancienne chambre d'Harriett Smithson. Tout de suite, en hâte, il écrit des billets laconiques et les fait porter. Le soir même, il dînera vers cinq heures, chez son maître si affectueux, avec Mme et Mlle Lesueur. Mais déjà, pour huit heures, il donne rendez-vous à ses amis.

— « J'arrive à l'instant. Je loge rue Neuve-Saint-Marc, n° 1, dans l'ancien logement d'H. Sm... C'est curieux ! »

A table, chez Lesueur, qui rêve toujours à ses idéologies, en présence de l'épouse du vieux maître et de ses filles, on parle des grandes idées que le spectacle de la ville aux sept collines peut faire naître chez un « jeune disciple des Beaux-Arts » : ainsi s'exprimait le chevalier Lesueur. Ce novateur d'avant 89, qui légitimait ses perfectionnements au système de Gluck par des citations d'Aristote ou de Denys d'Halicarnasse, ne manque pas d'interroger le pensionnaire de l'Académie sur les vestiges de la civilisation antique. La sensible Mlle Eugénie, qui chantait avec tant de passion la lugubre *Elégie en prose*, n'oublie pas de lui dire tout le plaisir qu'elle a pris à recevoir le *Ranz des vaches* envoyé par le jeune compositeur. — Et Berlioz de parler de son *Mélologue*, imité de leur cher Thomas Moore, et conçu dans les montagnes où rôdent les brigands.

Le chevalier Lesueur, membre de l'Institut, communiqua sans doute à son disciple préféré le *Rapport* où était jugé le *Resurrexit*. Ce rapport, concernant les premiers *envois* des lauréats de 1830, avait été lu, trois semaines plus tôt, à la séance publique du 18 octobre. Rédigé au nom de la section de musique et pré-

senté à l'attention de la docte compagnie tout entière, il constatait d'abord que « les élèves musiciens avaient été avares de leur travail ». D'ordinaire, un *envoi* musical comporte « la partition, soit d'un opéra en un ou deux actes, soit d'une messe solennelle ; cette année, les deux pensionnaires de Rome ne nous ont envoyé que deux seuls morceaux ».

Sur Montfort, le *Rapport* disait des choses aimables et vagues. Et cela semble fort naturel : que pouvait dire l'Institut sur ce bon élève, si appliqué, si insignifiant ?

Sur Berlioz, voici :

« M. Berlioz a composé un *Resurrexit et iterum venturus est.* Ce pensionnaire, dans lequel on a reconnu une imagination vive, de l'exaltation, de l'originalité portée quelquefois jusqu'à une certaine bizarrerie, a droit aujourd'hui à de plus justes éloges, en nous donnant la preuve qu'il a su mettre à profit les avis d'une sage critique. Son *Resurrexit* est écrit en entier avec chaleur, d'une manière simple et large. Chant, orchestre, tout y est à sa place ; il a su produire des effets nouveaux mais naturels. Enfin, cette composition mérite véritablement une mention particulière : aussi on invite M. Berlioz à continuer, sans s'écarter de la bonne route où il est heureusement entré.

« Ces deux jeunes compositeurs sauront apprécier les éloges et les avis qui leur ont été donnés.

« Qu'ils songent, à l'avenir, que la musique, pour le genre sacré surtout, exige un style et une facture fondés sur une étude approfondie des ressources qu'offrent la science du contrepoint et celle de la fugue. »

« Verbiage, prose académique : une façon de néant » ! Le Jeune-France, évidemment, juge ainsi le *Rapport* des « podagres » dès qu'il a quitté (en hâte) la table de son maître.

Et aussitôt, après huit heures, au café Feydeau, avec l'ami Gounet, propos plus libres, plus directs. Que fait-on à Paris ? Et que faut-il faire ? De quoi retourne-t-il ? Hector n'est que de passage : il compte partir pour l'Allemagne, presque tout de suite, et y jouir de sa pension. Mais, avant, il veut donner un concert ; il veut « lâcher sa bordée musicale » ! Qu'il se presse !

∴

Le second rapport fut rédigé avant l'automne de l'année suivante (1833).

Déjà Berlioz avait pris l'attitude d'un révolutionnaire musical ; il avait su, en moins d un an, devenir le lion de la musique romantique. Bien que lauréat et touchant encore sa pension, bien qu'il restât à Paris quand il aurait dû être en Allemagne, il avait fort galamment fustigé l'Institut dans de fashionables chroniques.

Il venait d'épouser enfin son Ophélia (3 octobre). A Vincennes près de la décorative tragédienne, il était tout à l'enchantement d'une idylle amenée par une année de tempêtes et de « volcanisme ».

... Le 12 octobre, séance solennelle à l'Institut. Il serait question de lui et de ses *envois de Rome*. Mais se montrerait-il sous la coupole ? Quel succès de curiosité, quel scandale s'il y allait ! les « académiques » pouvaient-ils avoir oublié ses boutades de *l'Europe littéraire* contre le prix de Rome ni aucune des goguenardes impertinences de leur lauréat ? « L'illustre vieillard » (Cherubini), les podagres qui couronnent au petit bonheur, le bon chevalier Lesueur qui parle de Napoléon entre deux portes, — et le concierge de l'Institut qui incarne

la majesté de l'auguste compagnie et révèle à Berlioz les petits secrets de la « sacrée boutique »...

Si le Jeune-France venait à cette séance, il s'entendrait blâmer publiquement. Et puis, pouvait-il se montrer sans l'épousée dont il avait tant fait parler ?... D'autre part, ne pas venir, c'était lâcher pied, déserter devant l'ennemi ! — Or, il lui fallait tenir tête à tous, fièrement, et crâner pour « déconcerter bien des prévisions sinistres ».

A l'Institut, toujours la même cérémonie annuelle, l'immuable distribution des prix. Seule, la cantate n'est pas du même auteur. Voilà trois ans, *Sardanapale*, la sienne : l'incendie foudroyant ne s'était pas allumé... Cette année, *le Contrebandier espagnol* de Thys.

Même salle, même public. Sous cette froide coupole, temple de l'ennui et de la routine (pense-t-il), brouhaha, papotages d'inutiles empressés, d'admirateurs et de féaux de l'Institut ! Çà et là, quelques Jeune-France grondeurs, reconnaissables à leur chevelure audacieuse, à leur cravate fashionable, à leur sourire condescendant. — Dès une heure, le petit amphithéâtre est bondé. En bas, on voit les lauréats du dernier concours : Simard, sculpteur, et Baltard, architecte. On attend, on s'impatiente. Enfin l'orchestre s'accorde... Puis on attend encore... Et le maître de cérémonies, comme un fleuriste au milieu d'un parterre, regarde avec satisfaction comment il a distribué les toilettes des dames sur les gradins.

A trois heures sonnant, roulements de tambours et sonneries de clairons : l'Académie des Beaux-Arts fait son entrée. Le musicien Berton préside. Sur les gradins réservés prennent place, — tous très correctement sanglés dans leur habit à la française et brodé de vert, le tricorne sous le bras et l'épée trop guerrière les gênant pour s'asseoir, — M. Ingres, Cherubini, le peintre Granet, Raynouard, le baron Gros, Pradier, Paër, le jeune Paul Delaroche, Richomme, le chevalier Lesueur, Le Mercier, Ramey et autres immortels. On remarque l'énorme M. de Jouy, large, carré, dont le toupet colossal, magnifiquement crêpé et arrondi en plein cintre, domine orgueilleusement la tête chauve de son petit voisin, le baron Gros.

L'orchestre exécute une ouverture du président, M. Berton. — On applaudit avec plaisir, quand elle est finie.

Vient ensuite un interminable rapport sur les envois de Rome. Rapport vague et filandreux, parfaitement académique (pensent les Jeune-France). On y parle des bonnes traditions, des bons principes, des bons professeurs, des bons élèves qui deviendront à leur tour de véritables, de bons maîtres et peut-être même des membres de l'Institut. — On donne les plus grands éloges au jeune peintre Signol.

Sur Berlioz, voici (1) :

« Cette année, Messieurs, l'envoi musical des travaux de MM. les pensionnaires de l'Académie de France à Rome est peu considérable... Le *quartetto* de M. Berlioz n'est pas proprement dit un morceau complet ; il semble tout au plus n'en être qu'une préparation ; et, dans cette espèce d'avant-scène, nous le disons à regret, on trouve peu de mélodie, peu d'idées arrêtées, une facture

(1) On va lire d'étranges phrases : je les transcris *textuellement*. — Je les ai copiées à Rome dans la collection officielle des *Rapports* conservée à la Villa Médicis.

ambitieuse, une absence totale de ce sentiment d'unité, si recommandée et si recommandable dans les productions des beaux-arts, surtout dans celui de la musique qui, plus qu'aucun autre art, étant purement sensitif, a plus besoin d'employer avec art les ressources qu'offrent à l'imagination les règles de l'unité.

« Il est pourtant à regretter qu'un artiste doué d'une imagination aussi féconde ne veuille pas se dépouiller de ses formes bizarres.

« Espérons pourtant que l'expérience, ce grand maître, le fera rentrer dans les bons principes et que nous aurons un bon compositeur de plus dans M. Berlioz. »

Quand au second envoi (l'ouverture de *Rob-Roy*), le rapport rappelait, avec une perfide discrétion, la récent échec de cette ouverture au Conservatoire :

... « L'auteur a été jugé par le public, et il ne nous est plus permis de prononcer. »

A coup sûr, ses deux envois étaient peu dignes de lui ; toutefois, même médiocres, ils pouvaient sembler supérieurs aux envois des autres pensionnaires. L'Institut, sévère pour l'extravagant Jeune-France, fut plein de douceur pour l'honnête musicien Montfort : « Clarté vive et spirituelle, orchestre brillant, mélodie élégante », ce Montfort a toutes les qualités, car « M. Montfort n'a pas dédaigné d'étudier les grands maîtres ».

L'Institut, indulgent à Berlioz l'année précédente, était bien sévère en 1833... Au vrai, des hommes, des artistes qui sont les concurrents de leurs élèves devant le public, peuvent-ils juger avec la même impartialité un lauréat qui s'est laissé oublier à Rome, et un jeune conquérant qui s'installe à Paris, en moins d'un an, comme un vainqueur ? on ne parle plus que de lui...

Ce rapport, lu à la solennelle distribution des prix, avait été rédigé par Berton, rapporteur, et contresigné par Cherubini, Lesueur, Auber et Paër. — Berlioz marié, le chevalier Lesueur n'avait plus à favoriser ce disciple, naguère si empressé près de ses filles.

Les jours suivants, dans les journaux, on signalera « les sévères admonitions données à M. Berlioz ».

Que lui importe !

Recevoir de telles remontrances, si paternes, n'est-ce pas conforme à sa destinée de novateur, de révolutionnaire ? Et même ne lui est-ce pas utile ?... Prix de Rome, il deviendrait suspect aux romantiques si tous deux, lui et l'Institut, n'entraient pas en hostilité. Le lauréat, par ses articles persifleurs, avait porté, à dessein, les premiers coups.

ADOLPHE BOSCHOT (1).

LETTRES INTIMES D'UNE MUSICIENNE AMÉRICAINE, TRADUITES DE L'ANGLAIS PAR Mme B. SOURDILLOU (1 vol. 209 p., 3 fr. 50, chez Dujarric). — Ce volume, très original et curieux, contient des lettres *intimes* — d'un réel intérêt documentaire et historique, à cause de leur sincérité — sur Tausig, Kullak, Deppe, et surtout Liszt, dont l'auteur fut l'élève enthousiaste. M. Vincent d'Indy a orné le volume d'une préface que nous donnons ci-dessous et qui est charmante. Le célèbre compositeur français évoque de délicats souvenirs de jeunesse ; avec modestie, sans appuyer, et une bonne foi qui est la marque des grands artistes, il crayonne quelques portraits délicats. Ces pages lui font honneur : elles

(1) Extrait de *Un Romantique sous Louis-Philippe*, (chez Plon, éditeur).

sont fines et légères comme un pastel de Latour. Les lettres de Miss Fay traduites par Mme Sourdillou ne pouvaient paraître sous de meilleurs auspices. — C.

*
* *

C'était dans l'été de l'année 1873. Jeune et plein d'enthousiasme, je faisais mon premier voyage à travers l'Allemagne, et je m'étais arrêté à Weimar, un peu pour y vénérer les souvenirs encore vivants de Gœthe, Schiller et Wieland, beaucoup pour y faire connaissance avec Liszt qui avait succédé à ces grands hommes dans les fonctions de roi spirituel de cette charmante petite capitale.

Muni, comme viatique, de la partition de *Rédemption*, récemment parue, que mon maître, César Franck, m'avait chargé de remettre à l'ancien ami de sa jeunesse, je frappai, un matin, à la porte de la villa princière que le père du poème symphonique occupait, et qui donnait sur le jardin grand-ducal.

Liszt, contre mes prévisions, me reçut immédiatement. Il était de fort bonne humeur, en train de prendre le matinal café au lait dans son vaste salon, et se mit aussitôt à me parler de Franck, de Saint-Saëns, de Berlioz, et surtout de l'oratorio *Christus*, son œuvre la plus récente, dont il venait justement de recevoir les épreuves ; moi, très troublé de me trouver ainsi en tête à tête avec un musicien déjà historique, je ne savais que balbutier, et c'était avec une navrante gaucherie que je répondais à ses bienveillantes questions, mais peut-être cette gaucherie même lui plut-elle comme un hommage à son génie, car ce fut la figure illuminée de cet ineffable sourire à l'attirance duquel nul ne pouvait se soustraire qu'il me dit en terminant l'entrevue : « Revenez demain matin à la même heure, nous causerons, vous me direz vos espoirs. »

C'est ainsi que, durant tout le temps de mon séjour à Weimar, Liszt me reçut chaque matin avec une simplicité et une affabilité qu'il n'est pas fréquent de rencontrer chez les artistes idoles, causant de tout : art, esthétique, philosophie, avec une aisance et une facilité sans pareilles, et émaillant sa conversation de ces tours de phrase mordants ou spirituels qui lui étaient particuliers.

Il me confia une partie des épreuves de son *Christus* à revoir et à corriger, et poussa même la condescendance jusqu'à examiner l'esquisse de ma première œuvre d'orchestre, et m'en faire une critique raisonnée.

A ce moment, j'étais entièrement sous le charme. Les silhouettes de Wieland, de Schiller, du grand Gœthe lui-même, pâlissaient à mes yeux auprès de la caractéristique figure encadrée de longs cheveux gris ; j'étais à ce point captivé par l'absorbante personnalité que je ne voyais rien autre à Weimar, et ne cherchais en aucune façon à faire connaissance soit avec les innombrables jeunes hommes ou jeunes filles qui, sans trêve, faisaient retentir les échos de la petite ville de leur agilité pianistique, dans l'espérance d'arriver à obtenir le titre, si ambitionné, d'élève de Liszt.

Un soir, je reçus un petit billet ainsi conçu : « *Deux morceaux de vive et originale allure seront lus demain matin, à 11 heures, au théâtre ; je vous convie à cette lecture. Fr. Liszt.* » Il s'agissait d'œuvres de la nouvelle école russe qui venaient de paraître et dont l'une était, si j'ai bonne mémoire, la deuxième version de *Sadko* de Rimsky-Korsakoff. Je ne m'égarerai point à décrire cette étrange lecture d'orchestre, faite dans un théâtre presque complètement obscur, et dirigée d'une façon aussi fantaisiste que fantastique par le magicien en soutane ;

si je la mentionne ici, c'est qu'elle me procura l'occasion de connaître enfin quelques-uns des disciples, souvent coudoyés par moi aux séances que Liszt donnait chez lui chaque vendredi, mais auxquels je n'avais point encore osé adresser la parole pour plusieurs raisons, timidité d'abord (mes compliments à l'une des meilleures élèves ayant été fort dédaigneusement reçus), mais surtout notion plus qu'imparfaite de la langue allemande qui m'interdisait toute conversation suivie.

Pour en revenir à cette répétition d'orchestre, l'auditoire en était fort restreint : quelques gens de haute volée, altesses sérénissimes et autres, et seulement une demi-douzaine des disciples du maître.

Au sortir du théâtre, l'un de ceux-ci émit l'idée d'aller tous ensemble dîner à une *restauration* renommée des environs de Weimar ; moi, ne me croyant nul titre pour me mêler à ces privilégiés, je m'acheminais tranquillement vers mon hôtel, quand je m'entends interpeller par une claire et fraîche voix : « Et vous, ne voulez-vous pas venir avec nous ? » Un peu interdit, je me retourne et mon regard croise celui d'une charmante jeune fille blonde que j'avais déjà remarquée dans le salon de Liszt, et qu'on m'avait dit être Américaine. J'allais m'excuser poliment, mais ce regard était si gracieux et si franc que je ne pus m'empêcher de répondre affirmativement à la question... et puis, un Français de vingt ans a-t-il jamais su résister à l'appel d'une jolie femme ?

Quoi qu'il en soit, les derniers temps de mon séjour à Weimar se passèrent on ne peut plus agréablement en la cordiale compagnie des six jeunes artistes rencontrés à cette répétition, chez lesquels la bonne gaieté n'excluait pas les sérieuses conversations d'art. Parmi eux, j'étais particulièrement attiré vers Anton Urspruch, que je retrouvai dernièrement à la tête de la rénovation de l'art religieux en Allemagne ; vers Berthold Kellermann, un excellent garçon qui connaissait aussi mal le français que moi l'allemand, mais nous nous entendions quand même (il fut depuis directeur du Conservatoire de Munich), et surtout vers les deux charmantes Américaines, notes harmoniques de notre septuor : Miss Amy Fay, la blonde qui m'avait si gentiment adressé la parole, et son amie, la brune Josie Bates.

Le moment étant venu où je devais quitter Weimar, Miss Bates, que son frère devait ramener en Amérique, partait également, et nous fîmes route ensemble jusqu'à Nürnberg ; mais, avant le départ définitif, il y eut une première escale à Eisenach où Miss Fay et d'autres élèves nous accompagnèrent, afin de faire un pèlerinage à la Wartburg et à l'Annathal que plusieurs d'entre eux, bien qu'habitant Weimar depuis longtemps, ne connaissaient pas encore.

Après le souper d'adieu, Miss Amy Fay se mit au piano, et je pus enfin juger de son très réel talent. Je ne l'avais pas encore entendue, et la façon si expressivement simple dont elle interpréta la fantaisie et fugue en *ut mineur* de Bach fut pour moi une révélation.

J'eus le sentiment d'être en présence, non point d'une *virtuose* comme la plupart des jeunes Allemandes que j'avais entendues jouer chez Liszt, mais d'une véritable *artiste*, sachant sentir et exprimer, et je me pris alors à regretter sincèrement que cette soirée fût la dernière passée en sa compagnie.

Cette impression, comme il arrive des impressions reçues au printemps de la vie, resta profondément gravée dans mon esprit, bien que pendant plus de vingt-cinq ans je n'entendisse plus parler de miss Fay.

Il y a quelques années seulement, un livre me tomba par hasard entre les mains : c'était l'édition anglaise des *Etudes musicales en Allemagne* ; inutile de dire avec quelle avidité je me jetai sur ces pages, dans la seule intention d'y revivre un instant de ma jeunesse; mais quel ne fut point mon étonnement de trouver dans ce livre non pas seulement les souvenirs que j'y cherchais, mais encore un intérêt soutenu et captivant, rehausssé par un style d'une franchise et d'une simplicité charmantes! C'était bien toujours le caractère enjoué de la jolie blonde de Weimar, mais avec, en plus, une juste et prime-sautière présentation des hommes et des choses (voyez le portrait de Liszt épars en plusieurs lettres, un petit chef-d'œuvre de vérité et d'observation), jointe à des raisonnements d'une logique et d'une précision tout américaines et à une émanation de volonté supra-féminine.

Enfin, de la lecture de ce petit volume, dans lequel chacun, même le lecteur le plus superficiel, trouvera amusement et plaisir, il se dégage pour le lecteur artiste un précieux enseignement que Longfellow, l'un des premiers appréciateurs de ces pages, a su clairement définir dans une lettre écrite spécialement à ce sujet à l'éditeur des *Etudes musicales,* et je ne puis mieux terminer cette modeste préface qu'en citant ici les paroles mêmes du célèbre poète : *Ce livre est un bon livre, et j'espère qu'il fera comprendre aux jeunes gens que, pour atteindre la maîtrise dans un art quelconque, il faut de longues années d'études, d'efforts et de discipline.*

C'est aussi mon avis très sincère.

VINCENT D'INDY.

« ODELETTES ANTIQUES », MUSIQUE DE M. THÉODORE DUBOIS, POÉSIES DE M. CHARLES DUBOIS. — S'il est une collaboration touchante et digne de toute sympathie, c'est celle qui réunit le père et le fils, quand l'un et l'autre sont d'anciens élèves de l'Ecole de Rome. Sur de brefs poèmes écrits avec un goût parfait par M. Charles Dubois et d'une jolie note archaïque, M. Th. Dubois a fait une œuvre musicale charmante, pleine de grâce, de sentiment et de poésie, que j'ai entendu chanter avec infiniment de plaisir, à une des dernières séances du Gymnase, par Mlle Demougeot et M. Plamondon : *Chanson de pâtre*, *Incantation*, *le Jeune Oiseleur*, *le Pêcheur de Syracuse*, *la Jeune Fille à la cigale*, *Prière de l'Ephèbe.* M. Th. Dubois a déjà montré, par de curieuses pièces inspirées de Virgile, le vif sentiment qu'il a de la beauté antique. C'est une source d'inspiration qui en vaut d'autres !... Ici, l'éminent compositeur nous fait goûter encore un art très juste d'expression, sobre, délicat et pur, antique par la netteté de la ligne mélodique, moderne par la souplesse de la forme qui reste toujours libre, ingénue, un peu flottante, sans tomber dans la « romance ». Instinctivement, dès la première page de ce recueil qui mérite d'être étudié de près, il emploie les formes caractéristiques de la musique grecque : à l'accompagnement, des tenues de quintes ; dans le récitatif modulé, la gamme de *mi* ♮ à *mi* ♮ sans note sensible, avec *fa* ♯ et *do* ♯, transposition du mode phrygien hellénique (premier ton du plain-chant). Ce n'est certes pas pour des raisons de ce genre que de telles compositions nous plaisent et nous touchent ! Le charme ne s'analyse pas ; mais il peut être dû à des convenances secrètes. Ailleurs, je retrouve (passagèrement) la gamme dorienne transposée (*ut* à *ut* avec 4 bémols, ou *sol-sol* avec 3 bémols), etc... En plusieurs pages (comme l'exquise chanson du *Jeune*

Oiseleur). M. Th. Dubois me confirme dans cette opinion qu'en musique on peut obtenir des effets rares et délicieux, avec presque rien, sans fracas ambitieux et sans préciosité. *La Jeune Fille à la cigale*, sans aucune recherche imitative, — et pour des raisons qui m'échappent, — est un modèle d'expression appropriée au sujet. En tout cela, il y a un sens du *quod decet*, une délicatesse, une légèreté de main, une sobriété et une élégance que nous avons trop rarement à louer chez nos contemporains dans des œuvres du même genre. Le piano convient-il bien, pour l'accompagnement, à ces *Odelettes ?* Une flûte et un hautbois seraient peut-être préférables... J. C.

Quatre poèmes de M. Gabriel Fabre, chantés par Mme Georgette Leblanc-Maeterlinck (Concerts Colonne). — De ces quatre œuvres de M. Gabriel Fabre, trois sont écrites sur des paroles de M. Maeterlinck : *J'ai cherché trente ans*, *les Sept Filles d'Orlamonde*, *Cantique de la Vierge*. Il ne me semble pas que le musicien ait bien rendu la simplicité raffinée et l'allure mystérieuse de ces poèmes. J'aurais souhaité un accompagnement un peu plus riche et plus trouble pour ces paroles qui ne valent guère que par les résonances sentimentales qu'elles provoquent. La déclamation est bonne, avec quelques bizarreries dont on ne voit pas très bien la raison (« ont cherché *les portes* », « et ne s'égarent *pas* »). A signaler quelques emplois tout à fait heureux du silence (!), qui, intervenant à propos, peut produire des effets si expressifs.

M. Gabriel Fabre m'a paru beaucoup mieux inspiré par le quatrième texte qu'il a choisi. C'était un poème chinois, *Li-Taï-Pé* (Ivresse d'amour), traduit par Mme Judith Gautier. Il est exquis, ce poème, et je ne résiste pas au plaisir de le citer :

« Le vent agite doucement, à l'entour du palais des eaux, les fleurs enbaumées des nénuphars. Sur la plus haute terrasse de Kou-Sou, on peut apercevoir le roi Lou, étendu nonchalamment.

« Devant lui, Syché, la beauté même, danse avec une grâce incomparable, des gestes délicats et sans force. — Ah !...

« Puis, elle rit d'être aussi voluptueusement lasse, et, languissante, vient s'appuyer du côté de l'Orient, au rebord de jade blanc du lit royal. — Ah !... »

N'est-ce pas que cela appelle la musique ? Et elle est venue ; une musique très enveloppante, très prenante, d'une saveur étrange, sans exotisme exagéré. Aucun des mouvements indiqués par le texte, aucune des inflexions sentimentales qu'il exprime n'a été traitée d'une façon quelconque. Je vous signale en particulier la musique des passages suivants : *le roi Lou*, — *étendu nonchalamment*, — *des gestes délicats et sans force*, — *voluptueusement lasse*, — et surtout la longue et expressive vocalise qui se déroule sur le premier *Ah* !

Et là, incomparablement plus que dans les poèmes de M. Maeterlinck, Mme Georgette Leblanc-Maeterlinck fut admirable : elle chanta avec une intelligence, une grâce, un abandon nuancé, qui sont d'une artiste de race.

La symphonie en *fa* de M Henri Dallier (Concerts Colonne). — Je crois bien que si j'étais en veine d'écrire des symphonies, j'irais demander quelques bonnes recettes à M. Henri Dallier. Décidément, notre organiste de la Madeleine est un habile homme, et non seulement comme organiste, ce que

chacun sait, mais aussi comme symphoniste, ce dont les auditeurs des Concerts Colonne ont pu se rendre compte en écoutant la symphonie en *fa*. Il y a là quelques thèmes en petit nombre (en faut-il tant quand on connaît son métier ?) qu sont développés, tournés, retournés, malaxés en consciene pour la joie des amateurs. Il y en a un qui m'a bien plu, énergique et disant quelque chose : c'est le thème en *fa* de l'*allegro deciso* dans la première partie. Les autres m'ont paru moins caractéristiques, surtout le second thème (en *la bémol*) de ce même *allegro*: c'est d'une beauté que je trouve un peu glacée ; enfin, admettons que j'aie la fièvre. Il m'a bien semblé, pourtant, qu'il y avait de très jolies choses dans l'*allegro moderato* de la première partie, et que le début de la seconde promettait beaucoup. Tout cela (les jolies choses et les autres) se développe d'une façon parfaite, savante sans complications inutiles, correcte, régulière, bien équilibrée; çà et là, quelque bonne formule que l'on entend toujours avec plaisir ; les sonorités sont bien choisies, heureusement groupées ; il y a même de la violence dans certain *crescendo* de la seconde partie, ou tout au moins de l'agitation. Rien n'y manque, et en somme cette symphonie mérite bien l'accueil cordial qu'elle a reçu du public. Rien n'y manque, sinon ce qui manque à bien d'autres œuvres : la petite flamme...

PAUL-MARIE MASSON.

FESTIVAL TH. DUBOIS. — La soirée du 10 février à la salle Monceau a été tout entière consacrée à des œuvres de M. Théodore Dubois. Le public a fait fête à l'éminent compositeur, quand il s'est présenté pour accompagner au piano les mélodies interprétées par Mlle Guionie. Nous avons souvent dit ici quels exemples parfaits de composition et d'écriture musicale M. Théodore Dubois donne dans des œuvres variées, qui vont de la mélodie de salon à la grande composition symphonique.

C'est un des rares auteurs contemporains qui puisse entreprendre et mener à bonne fin la construction d'un quatuor ou d'un quintette.

Et si cela tente peu certains de nos réformateurs et révolutionnaires, c'est que la tâche implique une étendue de science musicale, une sélection d'idées, une probité d'écriture, qui ne se rencontrent plus aisément. Voilà pourquoi le public de la salle Monceau a acclamé l'ancien directeur du Conservatoire, dont la retraite n'a point diminué l'activité.

A. C.

« OMÉA » (FRAGMENT D'UN OPÉRA INÉDIT EN QUATRE ACTES) DE M. ARTHUR COQUARD, AU CONCERT COLONNE. — Alors même que la place ne me serait pas mesurée en cette heure tardive, je me sentirais absolument incapable de faire une analyse de cette œuvre. Elle m'a paru très puissante et très brillante : je ne puis rien dire de plus. M. Arthur Coquard, en qui j'aimais un mélodiste tout de sentiment, me paraît avoir pris tout d'un coup la grande lyre. Est-ce du R. Strauss ? est-ce du Wagner ? est-ce du Coquard que je viens d'entendre ? Je suis accablé par les voix formidables de l'orchestre, déchaîné avec un art magistral qui a dépassé mon attente. C'est grandiose et très *fort*. Auprès de ce public du Châtelet, qui est si difficile, le succès a été franc et très vif.

G.

L'OR DU RHIN, DE RICHARD WAGNER, AU THÉATRE DE MONTE-CARLO. — *L'Or du*

Rhin est le prologue de cette œuvre gigantesque, *l'Anneau du Niebelung*, et forme, avec la *Walkyrie*, *Sigfried* et *le Crépuscule des dieux*, cette magnifique *Tétralogie* que les privilégiés seuls peuvent aller voir à Bayreuth, et dont, à Paris, on a commencé par jouer la seconde et la troisième partie. M. Raoul Gunsbourg a préféré commencer la *Tétralogie* par le commencement. Et il vient de nous donner une magnifique et inoubliable représentation de *l'Or du Rhin*.

Dans ce prologue, Wagner nous fait assister à la conquête de l'Or, dont le charme maudit fera naître sur la terre tous les vices et tous les crimes. Le poème, d'un symbolisme clair, nous montre la lutte des trois races qui, d'après la mythologie germanique, peuplèrent d'abord la terre : les dieux, les géants et les nains. En apparence, les dieux sortiront vainqueurs de cette lutte ; mais ils ont touché l'Or maudit ; l'Anneau magique par lequel Wotan devait triompher sera la cause de leur ruine : le crépuscule des dieux est proche.

Dans *l'Or du Rhin*, Wagner a appliqué totalement son système. Et nous assistons à l'union parfaite de la poésie et de la musique.

Que dire sur cette partition qui n'ait été dit mille et une fois ? D'ailleurs à quoi bon ? Les concerts ont divulgué, popularisé cette musique. M. Raoul Gunsbourg l'a réalisée scéniquement, et c'est de cette belle tentative d'art qu'il importe surtout de parler.

Rompant avec les traditions, ou plutôt les corrigeant et les complétant, M. Gunsbourg a tout d'abord exécuté l'œuvre dans les deux heures prescrites par Richard Wagner lui-même qui, pourtant, n'a jamais pu obtenir, même chez lui, à Bayreuth, que la musique durât moins de deux heures vingt. Ces vingt minutes, M. Guenbourg les a gagnées en accélérant le mouvement de certaines pages, qui deviennent plus vivantes, et en déblayant les récitatifs : ainsi se trouve déjà réalisée la volonté même, jamais encore accomplie, de Wagner. De même, innovant pour les décors et pour les costumes, M Raoul Gunsbourg est arrivé à un spectacle simple, féerique, juste et parfait : c'est une de ses plus artistiques réalisations, non pas par la somptuosité et l'éclat qui ne sont pas de mise ici, mais par le style pur et la musicalité de la mise en scène.

M. Van Dyck donne au rôle de Loge, le dieu du Feu, une légèreté malicieuse qui traduit bien la fourberie du personnage ; il le chante d'ailleurs en toute perfection. M. Bouvet, dans le rôle d'Alberich, est admirable ; c'est une de ses plus belles compositions : il a chanté avec une puissance et une rage superbes la malédiction de l'Anneau. Wotan, c'était M. Nivette, dont la belle et solide voix de basse et l'allure de souveraine majesté ont été justement appréciées. Il faut citer à part M. Philippon, qui vient du café-concert pour jouer le rôle de Mime avec un relief extraordinaire et une perfection musicale remarquable. Les deux géants ont été rudement et robustement chantés et joués, comme il convenait, par MM. Vallier et Douaillier. M. Fabert a chanté avec jeunesse et chaleur le rôle du dieu Froh, et M. Ananian a fait sonner sa voix puissante dans le rôle du dieu Donner.

Mme Mally-Borga, belle comme une déesse, a fait admirer sa voix pure dans le rôle de Fricka. Mlle Male Talési fut une touchante et poétique Freia, et Mme Deschamps Jehin a chanté avec ampleur la magnifique page des prophéties d'Erda.

Quant aux trois filles du Rhin, ce fut un charme exquis d'entendre, harmonieusement unies, leurs trois voix, pures et cristallines comme les ondes

mêmes du fleuve : c'étaient Mlle Bailac, au contralto magnifique ; Mme Charlotte Lormont, l'admirable cantatrice souvent acclamée dans les concerts, et Mme Velder, à la voix délicieusement timbrée.

Les décors de M. Visconti, surtout celui du Nibelheim, gouffre du Feu, sont admirables. Et, grâce aux décors lumineux de M. Eugène Frey, l'entrée des dieux au Walhalla, cette page grandiose qui conclut le chef-d'œuvre, a pu être réalisée de façon exacte, féerique avec simplicité.

Il reste à associer l'excellent orchestre de Monte-Carlo à ce beau succès d'art magnifique : l'honneur en revient à son chef éminent, M. Léon Jehin. — E. D.

La « Nina » de Dalayrac (1786).

« Le lundi 15, on a donné pour la première fois *Nina, ou la Folle par amour*, comédie en un acte et en prose mêlée d'ariettes.

« Nina aimoit Germeuil ; mais son père, qui lui destinoit un autre époux, a refusé de l'unir à son amant.

« Germeuil s'est battu contre son rival ; on a fait courir le bruit de sa mort et Nina est devenue folle. Sa folie est d'attendre sans cesse le retour de son bien-aimé à l'endroit où elle a reçu la fausse nouvelle de son trépas. Elle méconnaît tout ce qui l'approche. Son père même n'est plus à ses yeux qu'un étranger dont elle ne craint pas de déchirer l'âme en l'entretenant de sa douleur Enfin Germeuil reparaît sans être reconnu par sa maîtresse ; mais ses discours, ses caresses, et surtout un baiser, rendent à Nina sa raison, et la joie rentre dans tous les cœurs... »

Ce compte rendu, tiré du *Mercure de France* de mai 1786, nous offre une très fidèle analyse du petit drame sentimental que Dalayrac anima de sa musique. Et la pièce en elle-même, paroles et musique, est un exemple caractéristique du goût français sous le règne de Louis XVI.

Aujourd'hui, peut-être cette mince anecdote paraîtrait tant soit peu puérile. Je doute que personne, à la mettre à la scène, malgré l'innovation (qui n'en est plus une aujourd'hui et qui, on le voit, ne date pas d'hier) du costume et des personnages contemporains, y gagnât la gloire qu'elle valut à ses auteurs.

Marsolier, qui écrivit la pièce, l'avait empruntée (le *Mercure* nous l'apprend) à une nouvelle d'Armand, *la Nouvelle Clémentine*, tirée des *Délassements d'un homme sensible*. Que voilà bien un joli titre de ce temps !

Le croirait-on cependant ? Le journaliste, tout en louant l'adresse et la manière attachante dont l'auteur a mis l'anecdote à la scène, émet quelques critiques... morales ! N'eût-il pas été nécessaire, insinue t-il, pour empêcher les jeunes têtes de s'exalter, de rappeler les droits paternels et de faire sentir que les convenances des familles ne doivent pas toujours céder à l'effervescence des passions de la jeunesse ? » Voilà des scrupules qui ne sont plus des nôtres.

Au surplus, nous nous intéressons surtout à la musique. Elle fut très goûtée et Mlle Dugazon, dans le rôle de Nina, excita l'admiration générale, par son chant d'abord, ensuite et surtout peut-être par la perfection de son jeu. Elle mit si bien l'œuvre en valeur qu'on la traduisit l'année suivante en italien, et que Paisiello la mit en musique. Jouée à Naples en 1787 sous cette forme, elle revint en France

en 1790 sans que son succès ait fait cependant oublier la musique de Dalayrac.

Elle n'a pas mérité, en effet, un oubli si rapide, la petite partition touchante et gracieuse du compositeur français qui, sous forme de ballet, devait en ses thèmes principaux faire les beaux jours de l'Opéra jusque sous la Restauration.

Certes, Dalayrac n'est pas un grand musicien. Il naquit dans un temps où. il ne faut pas se le dissimuler, l'art musical était chez nous, pour diverses causes, en sensible décadence. Né en Languedoc en 1753, à Muret, où son père était subdélégué de la province, destiné au barreau, il n'apprit la musique qu'imparfaitement et dans un milieu où les maîtres habiles étaient, certes, fort rares. Il avait cependant un tel amour pour son art que ses parents, désespérant d'en faire un avocat, l'envoient en 1774 à Paris, non pour qu'il fût musicien, mais pour le faire entrer parmi les gardes du comte d'Artois. Là, il complète tant soit peu son éducation musicale. Langlé lui enseigne l'harmonie. Il compose .. Et deux de ses petits opéras, en 1781, sont représentés à la cour. C'est le succès. Il débute l'année suivante à l'Opéra-Comique avec *l'Eclipse totale* et *le Corsaire* (1783). Jusqu'à sa mort, en 1809, il donnera plus de cinquante opéras, et sa dernière œuvre, *le Poète et le Musicien*, est donnée deux ans après qu'il a quitté ce monde.

On a dit justement de ces petits drames logiques qu'il n'en est pas un qui soit parfait ni pas un qui ne renferme quelques pages dignes d'être admirées Non pas pour la facture assurément, ni pour la profondeur des idées Mais Dalayrac a le sens dramatique. Il entend bien le théâtre, et surtout il a le don de trouver sans effort des mélodies touchantes, expressives et vraies. Il est rarement vulgaire, et sans recherches ni raffinements il atteint quelquefois à l'émotion, autant que les minces sujets qu'il traitait le pouvaient permettre. L'air du comte (c'est le père de Nina exprimant son désespoir), que la *Revue musicale* publie aujourd'hui, fournira l'occasion de constater que cet éloge n'est pas exagéré.

H. Q.

Correspondance.

Paris, 18 février 1908.

Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*,

La lettre publiée dans le dernier numéro de la *Revue* au sujet de ma récente communication sur le « piano symétrique » me montre que j'ai dû m'expliquer insuffisamment, peut-être faute de figures. La définition n'en a même pas été comprise, et les critiques exposées s'adressent à quelque autre instrument imaginaire dont je ne puis bien comprendre la disposition, mais qui en tout cas n'aurait même pas été digne d'un instant d'examen.

Les touches, par exemple, y seraient « alternativement teintées », et l'auteur de la lettre, qui certainement n'ignore pas qu'il y a douze et non treize demi-tons dans l'octave, dit cependant textuellement que dans le clavier qu'il discute « les notes de même nom, à distance d'octave, seraient de couleurs différentes ». Et il ne s'agit pas là, comme on pourrait le croire, d'un simple *lapsus calami*, car il développe les inconvénients « d'un clavier zébré présentant tantôt un *do* teinté, tantôt un *do* blanc ». On y voit encore, par exemple, « que les *touches* pour-

raient y avoir la tonique, la sous-dominante et la dominante teintées en bleu ou noir et qu'une bande de toile reproduirait les divisions des *touches avec les teintes* », etc.

L'idée de teinter ces *touches* étant l'annulation même du principe de transposition, par bande ou autrement, qui est l'essence du clavier symétrique, je n'ai pu me rendre compte de ce que serait un clavier ainsi conçu ; mais en cherchant l'origine de toutes ces confusions, on pourrait peut-être la trouver en partie dans la première phrase de la lettre précitée : « Un de vos correspondants propose un clavier où les douze demi-tons seraient actionnés par des touches *égales et placées dans le même plan*. » J'avais, en effet, comme procédé d'exposition, commencé par indiquer ce type théorique, mais montré qu'il me paraissait impossible à réaliser, en particulier parce que l'octave n'y serait pas praticable, même avec une réduction gênante de la largeur des touches. C'est donc en exposant les critiques qui occupent une partie de la lettre de votre honorable correspondant que je me suis arrêté au système suivant, que je vous demande la permission de résumer en quelques mots, car, présenté comme dans ladite lettre, il devient absolument méconnaissable pour vos lecteurs.

Au lieu d'avoir une octave « allongée », des touches égales et rétrécies, des « steeple-chase » à exécuter dans le jeu des gammes diatoniques, le clavier symétrique est tout l'inverse. Il est composé de touches *inégales*, ayant exactement *les mêmes dimensions* et les *deux mêmes niveaux* que les touches actuelles, mais disposées régulièrement, c'est-à-dire une noire après chaque blanche. Il en résulte que la largeur de l'octave est *réduite*, que celle d'un intervalle donné est toujours identique à elle-même, et que cette disposition rend extrêmement facile et régulier le jeu des gammes diatoniques, sans *aucun de ces écartements de doigts*, comme de *mi* à *fa dièse*, par exemple, qui se rencontrent dans quinze sur seize des gammes diatoniques en usage sur le clavier actuel. Il n'y a plus que deux jeux différents, au lieu de douze, l'un commençant sur une touche blanche, l'autre sur une noire, et j'ai ajouté qu'avec un mécanisme de déplacement du clavier d'un demi-ton, tel qu'on en construit couramment, on n'aurait même plus qu'un seul jeu, ce qui réduit au douzième les difficultés d'exécution des douze tonalités.

La musique pourrait donc être écrite et lue dans un seul ton (apparent) et le jeu correspondant serait toujours le même, quel que soit le ton (réel) d'exécution. Il suffirait de déplacer les mains de la quantité nécessaire. Mais comme il serait difficile, sans point de repère, de reconnaître et maintenir ce déplacement de l'origine une bande mobile, de toile légère, courant au-dessus du clavier, reproduirait la division des touches, et c'*est sur cette bande*, *et non sur les touches* qu'on teinterait en noir, soit les 2e, 4e, 7e, 9e et 11e divisions de chaque octave, de façon à reproduire la figure du clavier actuel, soit simplement les 1re, 6e et 8e, qui correspondent aux toniques, sous-dominantes et dominantes du ton dans lequel on jouerait.

Si, par exemple, le morceau toujours écrit en *ut* doit être joué en *sol bémol* (ce qu'indique un signe remplaçant l'armure actuelle), le jeu du bouton correspondant fait venir les toniques de la bande en face des *sol bémol* du piano, et l'on n'a plus qu'à jouer en *ut*. Bien entendu, il n'a jamais été question de changer la position de la bande pour les modulations passagères, mais seulement quand il y a changement de l'*armure* que la bande remplace purement et simplement. Le

contraire ne voudrait rien dire quand il s'agit de modulations non inscrites à la clef, et je ne m'explique pas comment un doute a pu venir à ce sujet.

Il ne peut donc non plus être question, comme le craint aussi votre correspondant, ni de contresens harmoniques, ni de n'avoir plus qu'une gamme, ni de changer les gammes actuelles, ni de toucher en quoi que ce soit aux œuvres ou aux méthodes musicales. Aucune de ces questions, en tout cas, ne se pose au sujet d'un clavier symétrique, qui n'a rien à voir aux cordes, notes ou sons des instruments à sons fixes, ni aux distinctions que peuvent faire seuls les autres instruments entre un dièse ou un bémol Il ne s'agit que de la forme matérielle de la *partie antérieure des touches*, et d'une différence de doigté qui n'intéresse en rien le corps de l'instrument.

Quant à la méthode d'écriture dans un ton unique, elle n'a rien de nouveau, et existe pour une foule d'instruments. Les flûtes, cors, hautbois, clarinettes, saxophones, etc., tous les instruments transpositeurs qui ne jouent pas la note écrite, utilisent ce principe. La bande mobile du clavier, ou, si l'on veut, le déplacement des mains, représente exactement la modification de longueur des tuyaux, qu'ils soient mobiles, de rechange ou de construction, au moyen de laquelle on obtient le ton d'exécution voulu dans tous ces instruments.

Du reste, une correspondance relative à ma communication m'apprend que la symétrie du clavier est soutenue en Allemagne par toute une école de savants et de musiciens. L'idée est si naturelle, en effet, qu'il est impossible qu'on n'ait pas cherché à l'appliquer. La réduction au douzième des difficultés d'exécution et les autres avantages de la symétrie ne paraissent pas contestés, mais sa réalisation s'est heurtée, paraît-il, à l'embarras de se repérer dans la suite monotone des touches régulières. Il me paraît donc certain qu'on n'a pas encore songé à ce qui constitue le point essentiel de ma proposition : la bande mobile, légère et facile à déplacer, substituant pour ainsi dire au clavier régulier un clavier de repérage identique à celui actuellement en usage. Si un système plus pratique a été imaginé, il est à souhaiter que les publications de la *Revue musicale* servent à le rappeler.

Je crois inutile d'insister davantage sur ces diverses questions, au sujet desquelles un doute ne peut résister à une seconde, sinon à une première lecture de ma communication antérieure.

J. Courau,
Ancien élève de l'Ecole polytechnique.

Au dernier moment nous recevons une lettre fort intéressante qui semble répondre au vœu émis par M. Courau à la fin de sa note ; nous la publierons dans notre prochain numéro.

Informations.

Conservatoire national. — Par arrêté en date du 10 février M. de Gramont a été nommé professeur du cours d'histoire et de littérature dramatique, en remplacement de M. Marcel Fouquier, démissionnaire.

Nancy. — Par arrêté en date du 11 février, M. Guy Ropartz, directeur de l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, est nommé membre du Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales).

— La Société J.-S. Bach donnera le mercredi 11 mars son cinquième concert

d'abonnement avec un magnifique programme : 1° cantate pour le dimanche *Esto mihi*, n° 159 (1re audition) ; 2° suite en *si* mineur ; 3° ode funèbre. Les soli seront chantés par quatre remarquables artistes étrangers spécialement engagés : Mlle von Ghlen (de Londtes), Mme de Haan-Manifarges (de Rotterdam), MM. Rohmann (de Francfort) et Zalsmann (d'Amsterdam) ; orchestre et chœurs de la Société J.-S. Bach, sous la direction de M. Gustave Bret. Répétition publique le mardi 10 mars, à 4 heures.

La musique a la salle Pleyel (22, rue Rochechouart)

Grande Salle

2	Mars	M. de Davidoff.	9 h.
4	»	Les auditions modernes.	»
6	»	Musique moderne pour harpe chromatique.	4 h.
6	»	Mlle Hel. Zièlinska et P. Cazals.	9 h.
7	»	Auditions Elèves Mme Chevillard.	2 h.
»	»	La Soc. nationale de musique.	9 h.
8	»	Auditions Elèves Mlle Sauvrezis.	1 h.
9	»	M. Max Roger (10 ans).	9 h.
11	»	Mme K. Delorme.	»
12	»	La Soc. des Instruments à vent.	4 h.
13	»	Mlle de Monvel et M. P. Viardot.	4 h.
»	»	M. Paul Seguy.	9 h.
14	»	M. Cesare Geloso.	»
15	»	Auditions Elèves Mlle Toulouse.	1 h
17	»	Mlle H. de Wierzbicka.	9 h
18	»	Mme Le Grin.	»
19	»	Mme Fr. Le Comte.	»
20	»	M. Daniel Herrmann.	»
21	»	La Soc. nationale de musique.	»
22	»	Auditions Elèves Mlle G. Aloir.	1 h.
23	»	M. Ch. Sautelet.	9 h.
24	»	Mlle Hélène Collin.	»
25	»	M. Joseph Debroux.	»
27	»	Mlle de Monvel et M. P. Viardot.	»
28	»	M. Morpain.	»
29	»	Auditions Elèves Mme Gruet.	1 h.
31	»	M. Charles Bouvet.	9 h.
»	»	Musique moderne pour harpe chromatique.	4 h.

Salle des Quatuors

4	Mars	Quatuor Calliat.	9 h.
5	»	Auditions Elèves Mlle Hort. Parent.	1 h.
7	»	Mme Louise Vaillant.	9 h.
8	»	Auditions Elèves Mme Laënnec.	1 h.
10	»	Auditions Elèves Mlle Hort. Parent.	»
»	»	M. et Mme Carembat.	9 h.
11	»	Mme George-Sauvage.	»
12	»	Auditions Elèves M. Baudre.	1 h.
14	»	Auditions Elèves Mme Kieffer-Boudon.	9 h.
15	»	Auditions Elèves Mlle Hort. Parent.	1 h.
16	»	M. Edgard Basset.	9 h.
18	»	Mme George-Sauvage.	»
19	»	Auditions Elèves Mlle Hort. Parent.	1 h.
20	»	M. et Mme Carembat.	9 h
21	»	Auditions Elèves Mlle Em. Gébel.	»
22	»	Auditions Elèves Mlle Hort. Parent.	1 h.
25	»	Quatuor Calliat.	9 h.
28	»	M. Théoph. Debucquoy.	»
29	»	Auditions Elèves Mme Ferrant.	1 h.
30	»	M. et Mme Carembat.	9 h.

Le baromètre musical : I. — *Opéra*.
Recettes détaillées du 27 janvier au 15 février 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
27 janvier	*Faust.*	Gounod.	22.518 41
29 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	19.202 76
31 —	*Rigoletto. — Coppélia.*	Verdi. — L. Delibes.	20.325 25
1er février	*Lohengrin.*	R. Wagner.	17.105 85
3 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	14.295 91
5 —	*Faust.*	Gounod.	22.279 76
7 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	17.002 25
8 —	*Faust.*	Gounod.	18.224 »
10 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	16.436 41
12 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	15.269 76
14 —	*Faust.*	Gounod.	22.037 75
15 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	Saint-Saëns. L. Delibes.	16.658 »

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 janvier au 15 février 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 janvier m	*Louise*	G. Charpentier.	4.104 fr.
— soirée	*Lakmé.*	L. Delibes.	9.729 »
17 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.075 »
18 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	9.715 83
19 — mat.	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	7.757 »
— soirée	*Manon.*	Massenet.	6.327 50
20 —	*La Traviata.*	Verdi.	4.415 50
21 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	8.505 50
22 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	6.201 50
23 — matin.	*Les Armaillis. — Galathée.*	G. Doret. V. Massé.	2.667 »
— soirée	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	8.574 »
24 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.062 »
25 —	*Carmen.*	Bizet.	9.760 50
26 — matin.	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.067 »
— soirée	*Lakmé. — Les Noces de Jeannette.*	L. Delibes. V. Massé.	5.469 50
27 —	*Mireille.*	Gounod.	3.724 50
28 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	7.301 »
29 —	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.783 50
30 — matin.	*La Traviata. — Les Noces de Jeannette.*	Verdi. V. Massé.	3.413 »
— soirée	*Manon.*	Massenet.	9.637 50
31 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	7.132 50
1er février	*Lakmé.*	L. Delibes.	9.622 83
2 — matin.	*Iphigénie en Aulide.*	Gluck.	9.224 »
— soirée	*Carmen.*	Bizet.	5.987 50
3 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	4.603 »
4 —	*Carmen.*	Bizet.	7.933 50
5 —	*Lakmé. — La Légende du Point d'Argentan*	L. Delibes. F. Fourdrain.	4.050 50
6 —	*Werther.*	Massenet.	8.397 »
7 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	5.500 50
8 —	*Fortunio.*	A. Messager.	9.013 »
9 — matin.	*Carmen.*	Bizet.	8.390 50
— soirée	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	6.528 50
10 —	*Galathée. — La Fille du Régiment.*	V. Massé. Donizetti.	4.585 50
11 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	8.651 50
12 —	*Werther.*	Massenet.	7.138 50
13 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.137 »
14 —	*Manon.*	Massenet.	9.239 50
15 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.605 33

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Fêtes du Carnaval.

A l'occasion des Fêtes du Carnaval, les coupons de retour des billets d'aller et retour délivrés à partir du 27 février 1908 seront valables jusqu'aux derniers trains de la journée du 4 mars, étant entendu que les billets qui auront normalement une validité plus longue la conserveront.

La même mesure s'étend aux billets d'aller et retour collectifs délivrés aux familles d'au moins quatre personnes.

Billets d'aller et retour de 1re et 2e classe, à prix réduits, délivrés du 18 février au 1er mars 1908.

Paris à Cannes. —	1re classe :	177 fr. 40. —	2e classe :	127 fr. 75.
» à Nice.	»	182 fr. 60. »	»	131 fr. 50.
» à Menton.	»	186 fr. 65. »	»	134 fr. 40.

Validité : 20 jours, avec faculté de prolongation une ou deux fois de 10 jours moyennant supplément de 10 °/o par période.

Droit à deux arrêts en cours de route à l'aller et au retour.

Admission des porteurs de billets de 1re classe, sans supplément, dans le « Côte d'Azur Rapide » et dans le « Train de nuit extra-rapide ». Toutefois, les voyageurs empruntant le « Côte d'Azur Rapide » ne pourront profiter de la faculté des arrêts qu'à partir de Marseille à l'aller ; au retour, aucun arrêt ne sera autorisé.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Supplément à la Revue Musicale du 15 Mars 1908

Nina

(1786)

DALAYRAC









Mais je re_gar_de Mais je re_gar_de hé_las hé_las Le bien ai_mé ne re_vient pas Le bien ai_mé ne re_vient pas!

p *sf* *sf* *cresc.* *f* *pp* *p* *cresc.* *poco.* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *pp*

Oiseaux_vous_chanterez bien mieux
Quand_du_bien_aimé_la voix tendre
Vous peindra_ses_transports, ses_jeux
Car c'est à lui de vous l'apprendre
Mais j'écoute, mais j'écoute, hélas!
Le_bien aimé_ne_chante_pas.

Echo que_j'ai lassé cent fois
De_mes_regrets_de ma_tristesse
Il revient peut être.. sa voix
Te demande aussi_sa maîtresse
Il_appelle_paix_il appelle.. hélas
Le_bien aimé_n'appelle pas.

Camille ou le Souterrain

1791

DALAYRAC



Récit.

O cieldans madouleur a mère, jedoisrespecter les dé _

_ crets Si nos pleurs necoulaient ja _ mais il serait trop

doux tropdouxd'être mè_ re mais il le

faut Con_te_nons

nous Ce cher en_fant Sur mes ge_noux que dou_ce_

pp *sf*

_ment dou_cement s'a_gi_te il re_po_se, son sein pal_

sf *sf* *sf*

_pi_te Son som_meil pa_rait calme et doux

sf *cresc.*

dors, dors, dors, cher en _ fant mais que je t'em_

sf p p

_ bras _ se dors, dors, Ah tout dit

sf p sf p

a mes sens ra _ vis Qu'il n'est point de maux que n'ef_

sf pp

_ face un bai _ ser qu'on donne a son fils Qu'il n'est

più f

point demauxquen'ef - fa - ce un bai - ser qu'ondonne à son

cresc. pp

sf

fils ——— un bai - ser qu'ondonneà son fils ——— un bai -

f *p* *sf* *f*

- ser qu'ondonneà son fils.

sf cresc.

sf *f* cresc. *p*

Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie, Rue de La Tour-d'Auvergne, 18.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 6 (huitième année) 15 Mars 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du Théâtre lyrique (*suite*).

Le culte de Dionysos.

C'est par les Grecs, fondateurs du théâtre, qu'il convient de commencer une histoire du drame lyrique. Sur l'école de Lulli, de Rameau, de Gluck, de Wagner, ils ont exercé, même quand on comprenait mal l'antiquité, une influence profonde ; ils ont créé, avec le théâtre permanent et officiel, la plupart des moyens d'imitation dont se sert notre opéra : la triple alliance de la poésie, de la musique et de la danse ; le chant choral, caractérisé par l'organisation de strophes et de « systèmes » qu'on retrouve à chaque instant, avec l'application des mêmes lois, dans les œuvres de nos compositeurs ; la mélodie et les variétés qui la rapprochent de la déclamation ; le costume, les décors, les machines. Les Grecs ont réalisé des types de beauté dont l'idée a toujours obsédé l'esprit de nos plus grands musiciens. L'intérêt des mythes qui formaient la matière de leurs œuvres n'est pas encore épuisé. (Dans ces trois derniers mois, deux drames lyriques sur *Prométhée* ont été joués à Paris : l'un de M. Gabriel Fauré, l'autre de M. Raynaldo Hahn.)

Une telle étude offre un intérêt plus général. Je n'en connais pas qui arrête l'attention sur des faits plus curieux, plus dignes d'examen pour quiconque cherche des documents sur l'universelle humanité ou se préoccupe simplemt de « sociologie ». L'historien moderne qui veut se faire une idée exacte du génie des Grecs par l'étude de leur théâtre et de ses origines est tour à tour charmé, édifié, scandalisé, déconcerté, rejeté à chaque instant des conceptions les plus hautes aux licences du cynisme le plus étrange. A vrai dire, certaines parties de ce sujet (musique à part) sont encore assez obscures. Nous savons que le drame a eu pour point de départ la forme la plus sociale et la plus religieuse de l'art lyrique : le chant choral, et que le chœur initial (le dithyrambe), d'où l'opéra est sorti par voie d'évolution et de sécularisation, était en l'honneur de Dionysos. Mais la personnalité de ce Dionysos et ses origines vraies inquiètent encore les archéologues. Ils se trouvent souvent en présence de faits contradictoires, qu'ils ne peuvent concilier ou expliquer. Ils constatent d'abord que la Grèce antique elle-même,

ayant perdu le vrai sens de certaines superstitions primitives, a hésité toutes les fois qu'il lui a fallu remonter aux origines d'un dieu qui a tenu pourtant une si grande place dans les arts plastiques et dans les arts du rythme. En se bornant à laisser parler les documents que fournit la période historique, ils trouvent des légendes très diverses : l'une fait naître Dionysos dans l'Inde et voit en lui un propagateur de la civilisation ; une autre en fait l'inventeur de l'agriculture ; une autre le place à la tête d'une armée de Ménades qui fait la conquête du monde. Et il y a plusieurs Dionysos : celui de Crète, qui est fils de Jupiter et de Proserpine ; celui d'Egypte, qui est « fils du Nil » et identique à Osiris ; celui de Thrace, qui était vénéré sous le nom de Sabazios ; celui de Thèbes, le plus connu de tous, qui est fils de Sémélé... Est-il possible de mettre en tout cela un peu de clarté ? je l'essaierai, trouvant l'occasion de reprendre ici l'idée directrice de mon second cours : la musique des primitifs et la *magie*.

Les divisions naturelles de mon sujet sont les suivantes :

1° Le culte de Dionysos, origine et cadre du drame lyrique ;

2° La disposition matérielle du théâtre ;

3° Son fonctionnement et ses rapports avec la vie politique de la cité ;

4° Ses caractères artistiques : examen de la valeur littéraire et musicale (dans la mesure du possible) des chefs-d'œuvre qui le représentent.

I

Faisons d'abord comme le voyageur qui arrive dans un pays nouveau, et notons les faits essentiels qui frappent tout de suite l'observateur.

Chez les Grecs, les représentations lyriques étaient annuelles seulement, incorporées dans une grande fête politique et religieuse consacrée à Dionysos, le dieu de la vigne et des vignerons. Comme tous les méridionaux, les Grecs aimaient beaucoup les réjouissances avec chants, travestissements et libres ébats populaires. L'étude de leurs fêtes (*Héortologie*, à laquelle sont attachés les noms des deux frères Tycho et August Momsen) est une partie importante de la philologie classique. En l'honneur de Dionysos, il y avait quatre fêtes : les *Dionysies rustiques*, dans le mois de Poseidôn (décembre) ; les *Lénéennes*, dans le mois de Gamélion ou « des mariages » (janvier) ; les *Anthestéries*, dans le mois d'Anthestérion ou « des fleurs » (février) ; *les grandes Dionysies*. Voici quelques renseignements sommaires sur ces diverses fêtes, dont la dernière nous arrêtera particulièrement.

1° Les *Dionysies rustiques*, célébrées à la campagne, représentaient sans doute les plus anciennes traditions du culte. Plutarque nous en donne une brève description dans les lignes suivantes (*Moral.*, p. 521, E) : « La fête des Dionysies (rustiques), écrit-il, était autrefois d'une simple et populaire gaieté. En tête du cortège une amphore de vin et un sarment de vigne ; ensuite, un bouc, que quelqu'un traînait, puis une corbeille de figues portée par une autre personne ; enfin le phallos (emblème de la fécondité et de la production). » Cette brève esquisse, à laquelle manque un trait essentiel, le chant, est complétée par le passage des *Acharniens*, où Aristophane nous montre un habitant de la campagne qui, ayant conclu une trêve personnelle avec les Lacédémoniens pendant la guerre du Péloponèse, célèbre avec sa famille le culte de Dionysos : Dicéopolis est en tête d'un

petit cortège ; derrière lui, sa fille porte la corbeille d'offrande ; elle est suivie de l'esclave Xanthias portant droit le phallus. Le conducteur de ce petit cortège de parodie chante un hymne à Phalès, adoré sous la forme du phallus, « compagnon des orgies de Dionysos ». — Dès maintenant, à propos de ces fêtes rustiques dont Aristophane nous donne la parodie (à un moment où vie *urbaine* et vie *rurale* sont très distinctes), mais qui sont certainement l'embryon d'où toutes les autres fêtes sont sorties, nous pouvons noter ce fait : les Grecs ont *divinisé*, et publiquement célébré... comment dirai-je ?... pour satisfaire aux exigences de cet exposé, j'emploierai la périphrase de notre La Fontaine qui, dans un de ses contes, parle d'une matrone, laquelle, à son réveil,

> ... tenait en sa main
> Ce qui servait au premier père
> A conserver le genre humain.

2° Les *Lénéennes* (du mot ληνός) étaient, comme leur nom l'indique, les fêtes du pressoir. Dionysos y était célébré comme le dieu du vin nouveau coulant des grappes pressées. Les Athéniens avaient élevé à Dionysos, dieu du pressoir (ληναῖος), un sanctuaire spécial (Ληναῖον) dans le quartier de Limnœ : autour de ce sanctuaire se déroulait la fête.

On offrait au dieu, dans son temple, les prémices du vin ; puis on se réunissait à un banquet dont l'Etat faisait les frais ; la troupe bruyante des buveurs s'avançait en procession à travers la ville ; on chantait et on se livrait à de très libres plaisanteries. Les dialogues se croisaient avec une vivacité de saillies, une grossièreté de verve et une licence pour l'injure qui rappellent en partie le carnaval moderne. Ce qui entretenait la gaieté, c'étaient les déguisements, les travestissements des acteurs de ces comédies, ou ébauches de comédies naïves (?) : « les uns, la figure barbouillée de lie ou colorée de minium, étaient habillés en satyres ou en Pans ; d'autres, montés sur des ânes comme Silène, agitaient des grelots d'airain ; d'autres étaient couverts de peaux de cerfs ou de moutons, la tête couronnée de lierre, et portaient en guise de barbe des feuilles de chêne. Des danses grotesques servaient d'intermèdes au chœur chanté. »

C'est à l'occasion d'une fête *lénéenne*, en 534, que l'Etat participa pour la première fois à une représentation, et fit jouer, « dans la ville », une tragédie lyrique de Thespis. Le nom de la fête n'est pas donné par les documents, mais on est à peu près sûr qu'il s'agissait des Lénéennes, car les grandes Dionysies n'avaient pas encore de partie dramatique.

3° Voici, d'après M. Decharme, une esquisse de la fête des *Anthestéries*. Elle se célébrait pendant le mois *anthestérion*, à un moment de l'année qui correspond à peu près à la fin de notre mois de février, moment où, sous le ciel de l'Attique, s'ouvrent les premières fleurs. *Anthestérion* équivaut à un terme comme « Pâques *fleuries* ». — La fête durait 3 jours : le 11, le 12 et le 13. Le premier jour, on commençait à tirer des outres et des vases le vin de la dernière récolte. On mettait, comme nous disons, les tonneaux en perce. Tous les habitants de l'Attique (citadins et campagnards, maîtres et esclaves) dégustaient le vin nouveau. Une des caractéristiques de cette journée, c'est qu'alors tous les citoyens étaient considérés comme égaux ; les distinctions entre maîtres et serviteurs étaient momentanément supprimées. Le lendemain, la fête avait un caractère national. On se réunissait d'abord à un grand banquet public, où chaque convive avait

devant lui une mesure pleine de vin pur, mesure qui s'appelait χοῦς et qui contenait environ trois litres. On commençait à boire sur le signal donné par une trompette qui instituait entre les buveurs un véritable concours : celui qui avait le plus tôt vidé sa mesure recevait une récompense. Après le banquet, cette foule se rendait au sanctuaire de Dionysos, où elle déposait des couronnes. Ce n'était plus seulement le dieu du vin qu'on fêtait. Cette fête était celle de toute la floraison printanière ; Dionysos devenait une des grandes divinités de la nature, de la germination et de la production.

Le troisième jour était rempli par des usages religieux dans le détail desquels je n'entrerai pas, et qui du reste ne nous sont connus que par un petit nombre de renseignements peu précis.

Notons ici ce second fait : les Grecs ont donné à l'ivresse une sorte d'organisation politique et régulière ; nous verrons tout à l'heure qu'ils l'ont divinisée, tout comme le phallos.

4° Les *grandes Dionysies*, dans lesquelles se placent les représentations de drames lyriques dont j'ai à parler, sont la plus brillante des fêtes de Dionysos. A leur éclat, au ve siècle, correspond l'éclat de la puissance politique d'Athènes et le plus magnifique développement de ses arts. On s'y rendait de tous les points de l'Attique, des colonies et des pays alliés. Là, Dionysos n'était plus célébré simplement comme dieu de la vigne, identifié bientôt avec les forces de la nature qui apparaissent au printemps. Il était considéré sous un nouvel aspect, avec un attribut d'une signification plus générale : c'était le dieu *libérateur* (ἐλευθέριος), c'est-à-dire le dieu qui délivre la terre des liens de l'hiver, et, par extension de la même idée, celui qui dégage les âmes de l'étreinte des soucis et des misères de la vie, « celui qui apporte aux hommes, en même temps qu'à la nature, la liberté ».

Les grandes Dionysies duraient depuis le 5 jusqu'au 14 du mois appelé élaphébolion, qui venait après le précédent. Elles comprenaient deux parties principales, où la musique jouait un rôle de premier plan : l'une remplie par des exécutions chorales, l'autre par des représentations lyriques dramatiques. La première partie durait trois jours : le premier jour, il y avait une pompe, une sorte de procession carnavalesque et triomphale à la fois, où l'image de Dionysos était promenée à travers le plus beau quartier de la ville ; le cortège excitait une vive curiosité par l'éclat varié des costumes, les attitudes comiques et les poses grotesques des personnages masqués qui représentaient la suite du dieu, les silènes et les satyres, par les libres évolutions des danseurs, enfin par les chants exécutés (nous en avons un spécimen, au moins pour les paroles, dans un fragment de Pindare). Les deux jours suivants, il y avait encore de la musique, sous forme de concours de chœurs d'enfants et de chœurs d'hommes.

Cette première partie terminée, avait lieu, le 8, un sacrifice traditionnel. Le lendemain, commençait la seconde partie. Le 9, il y avait une action liturgique préliminaire, réservée au service du dieu (προάγων ἐν τῷ ἱερῷ), puis un cortège (κῶμος) auquel prenaient part les artistes qui allaient être employés aux jeux scéniques ; le soir, à la lueur des flambeaux, des éphèbes transportaient la statue du dieu dans le théâtre ; puis on annonçait les pièces qui devaient être jouées. Le 10, le peuple athénien avec des étrangers de marque, venait prendre place, magistrats en tête (avec les prêtres), dans l'immense théâtre adossé au flanc méridional de l'Acropole, et on assistait à des concours de comédies

et de tragédies lyriques, après lesquels un jury spécial décernait les récompenses, suivant un cérémonial dont j'indiquerai plus tard le détail. Le 10, on jouait les comédies; les 11, 12 et 13, des tragédies lyriques présentées sous forme de trilogies. Plus tard, ces dernières représentations prenant quatre jours au lieu de trois, on supprima la solennité intermédiaire entre les deux parties de la fête ; la journée du 9 fut remplie par les comédies ; les quatre jours suivants furent consacrés à la tragédie. Les pièces qu'on jouait n'étaient pas des œuvres de pur dilettantisme, destinées à flatter le goût raffiné d'une élite. Le sujet en était emprunté à des légendes locales que tout le monde connaissait ; comprises de tout le monde, elles constituaient un acte religieux et politique, accompli devant la statue du dieu qu'on avait transportée au milieu de l'orchestre, devant la cité tout entière, ses magistrats, ses prêtres, et aussi les chefs alliés. J'aurai à donner le détail de ces représentations. Dès maintenant je citerai un seul trait qui montre bien leur esprit. Par divers témoignages (ceux d'Eschine, de Platon, d'Isocrate), nous savons qu'on plaçait dans l'orchestre, à un rang bien en vue, les fils des citoyens morts pour la patrie, et on leur distribuait, en présence de la foule, des armes d'honneur. Cela rappelle un peu le caractère de nos fêtes de la Révolution.

A toutes les causes d'allégresse que j'ai indiquées s'en ajoutait une autre qui est importante. Cette fête des grandes Dionysies n'attirait pas seulement une foule de curieux venue de toutes les parties de la Grèce. A ce moment, les alliés du peuple athénien se rendaient à Athènes officiellement ; la ville s'efforçait de les recevoir avec éclat pour confirmer dans leur esprit l'idée de sa supériorité ; et de leur côté ils excitaient, par leurs costumes et leur manière d'être, l'attention de tous. Ils devaient provoquer une curiosité analogue à celle que j'ai vu s'attacher en Angleterre, l'année dernière, aux « premiers » qui venaient d'arriver à Londres; partout on parlait d'eux. (Il y a une certaine analogie entre ces chefs de gouvernements étrangers, placés sous la « protection » des Anglais, et les alliés qui, selon le témoignage d'Isocrate, conservaient une certaine indépendance, et s'étaient donnés aux Athéniens non pour aliéner, mais pour assurer leur liberté.) Il faut ajouter qu'aux grandes Dionysies, les alliés apportaient l'argent qu'ils devaient payer comme tribut à la république ; cette circonstance n'était pas de nature à diminuer l'allégresse générale. L'état d'esprit des Athéniens ressemblait sans doute à celui de l'ouvrier moderne qui vient de toucher sa quinzaine.

Tel est le cadre dans lequel ont paru les premiers chefs-d'œuvre du théâtre lyrique.

II

Que le chant, la danse et la musique soient mêlés à une scène de vendanges, cela nous paraît aujourd'hui tout naturel : à la récolte du raisin et au vin nouveau ne peuvent être associés, semble-t-il, que des sentiments et des gestes d'allégresse. Mais nous ne pouvons pas nous contenter, comme explication, de cette habitude toute moderne de voir les choses. D'abord, il s'agit de scènes qui ont un caractère religieux. Ensuite, les primitifs, ceux que nous sommes obligés de concevoir bien avant la brillante civilisation hellénique, ne débutent pas par l'allégresse ; ils débutent par l'étonnement; leur joie même suppose une certaine angoisse préalable. Essayons donc de nous expliquer comment on a pu

concevoir un dieu de la vigne, pourquoi il y a de la musique dans son culte, et pourquoi le théâtre est sorti de tout cela.

Voici des idées extrêmement simples, mais que je crois d'une importance capitale.

Celui qui pour la première fois a vu des grappes de raisin mûrir aux branches de la vigne, puis ces mêmes grappes, flétries et écrasées dans le pressoir, donner une liqueur très agréable, — celui-là s'est certainement cru en présence de phénomènes inexplicables sans l'intervention d'un Esprit. D'abord, que d'une plante difforme et bossue comme la vigne sorte un fruit admirable, tel qu'un beau raisin doré par le soleil, c'est un premier prodige. Nos naturalistes actuels, remarquez-le bien, sont incapable de l'expliquer ; le primitif, qui n'a que son imagination pour se rendre compte, invente une explication que nous considérons comme étant d'ordre fabuleux et merveilleux, mais qui, pour lui, a la valeur d'une loi positive de la nature. Cette grappe, c'est *quelqu'un* qui vit et qui meurt, pour renaître ensuite sous une autre forme. De là ces superstitions qui avaient donné lieu aux légendes d'*Erigonè* et de *Maira*, racontées par Apollodore et qui, après avoir traversé le domaine de la magie, puis de la religion, aboutirent plus tard à des œuvres d'art dramatique, puisque Phrynichos et Sophocle avaient composé sur elles deux tragédies dont le titre nous a été conservé (*Ergionè*).

Il y a un autre fait qu'on aurait grand tort de négliger. Pour voir un peu plus clair dans le culte de Dionysos, je me suis adressé à M. Miltiade C..., ancien élève de l'Ecole des hautes études commerciales de Paris, aujourd'hui directeur d'une très importante maison de « vins et spiritueux » au Pirée. Je lui ai demandé : Quelles sont les caractéristiques des vins récoltés en Attique ? Réponse : *Ces vins ont de* 12 1/2 *à* 14 *degrés d'alcool*, *avec un arome naturel très fort*. Un tel fait est à retenir par les philologues. Ce degré d'alcool est évidemment très élevé ; c'est plus que celui de nos crus de Bourgogne ; c'est celui des vins « champagnisés ». Mais cela ne suffit pas : un breuvage (par exemple un grog) peut être chargé d'alcool sans exercer une action profonde sur la mentalité du buveur. L'essentiel, c'est la nature des principes constitutifs du breuvage (exemple l'absinthe, moins alcoolisée mais beaucoup plus troublante que certaines liqueurs). Or mon correspondant est très catégorique : « *leur arome naturel est très fort* ».

Imaginons maintenant les impressions du primitif qui, pour la première fois, sous un ciel ardent, boit du vin de l'Attique : un stimulant soudain pénètre en lui ; il se sent transformé... il éprouve les effets de l'ivresse, et, en les éprouvant, il se croit (tout comme le malade) *possédé par un Esprit*. Supposez que ce buveur, au lieu d'être un pur sensuel comme le nègre d'Afrique, soit doué d'une imagination vive, d'un sens artistique naturel, — un Grec, en un mot, — et observons les conséquences.

1re *période : L'ivresse étant due à l'intervention d'un Esprit, les Grecs ont divinisé l'ivresse.*

Un Français du xxe siècle a peine à comprendre cela ; mais il ne manque pas de monuments figurés, qui (perpétuant de vieilles traditions jusque dans le demi-scepticisme de l'époque classique, et de nature, par conséquent, à nous renseigner sur la période des origines) représentent un dieu... à l'état d'ébriété ! Je citerai le bas-relief du magnifique vase en marbre pentélique, d'un style grec de la belle époque, qui a été trouvé au xvie siècle, à Rome, près des jardins de Salluste dans une vigne (de *Carlo Muti*), et qui est actuellement au musée du Louvre où

on le désigne sous le nom de vase Borghèse. On y voit Dionysos avec son cortège : satyres et bacchantes. La plupart des personnages de cette scène paraissent être sous l'influence de l'ivresse, et les emblèmes musicaux sont assez nombreux. Le jeune dieu, nu jusqu'aux jambes, un thyrse dans la main droite, couronné d'un bandeau et d'une branche de lierre fleuri, s'appuie sur une bacchante. Cette bacchante, dont le bras droit et l'épaule sont nus, joue de la lyre, pendant qu'un autre personnage, tourné à gauche et rejetant la tête en arrière, exécute une danse. Plus loin, un Silène ivre, couronné d'une branche de lierre, se baisse péniblement pour ramasser la coupe échappée de sa main. Devant ce groupe, il y a une bacchante qui danse en jouant des crotales (sorte de castagnettes), un satyre qui joue de la double flûte, tandis qu'un autre court après une joueuse de lyre ; enfin une autre bacchante, vue de dos, relève de sa main gauche sa robe traînante et de l'autre agite un tambourin. C'est un petit orchestre. Les bords du vase sont garnis de ceps de vigne, et, à la place des anses, on aperçoit, de chaque côté, deux mascarons de satyres. Il y aurait mêmes faits à observer sur le sarcophage dit « de Bordeaux » (musée du Louvre), représentant Dionysos et Ariane, et sur beaucoup d'autres monuments figurés, entre autres une statue colossale de Dionysos (provenant de l'ancienne collection du roi et conservée également au musée du Louvre).

2e *période : Cet Esprit, auquel on rapporte tous les phénomènes aboutissant à la production du vin, on en fait un dieu auquel on constitue une biographie.*

La croyance à un Esprit a d'abord pour corollaire immédiat l'appel à cet Esprit : l'incantation, origine de la poésie lyrique (1). Les Grecs primitifs avaient sans doute, comme tous les vignerons, leurs « crises agricoles » sous diverses formes : l'incantation a pour objet d'assurer une bonne récolte

Lorsque cet Esprit a un nom (ce qui est un fait postérieur et très important pour des primitifs), — un nom tiré probablement de la langue ou du dialecte du pays réputé pour avoir inauguré le culte de la vigne, — on en fait un « dieu », et on lui compose une légende, une famille, un cortège où des idées accessoires sont personnifiées ; enfin on établit des dogmes avec un culte régulier. Une religion succède à des rites de magie. On imagine un dieu beau, jeune, avec des formes délicates, des boucles de cheveux qui retombent sur les épaules ; on lui donne une grâce féminine. Les attributs qui lui conviennent sont faciles à trouver : le pampre, la grappe de raisin, le lierre, dont les feuilles ressemblent à celles de la vigne sans avoir ses grandes dimensions gênantes. Comme la vigne est sous la dépendance directe du climat, on imagine que ce dieu est fils de Zeus, le souverain de l'atmosphère, et de Sémélé, personnification probable de la terre à l'époque du printemps. — « C'est de l'or qui tombe ! » disent encore aujourd'hui nos paysans quand une ondée bienfaisante vient rafraîchir leur vigne. De même, Zeus féconde Sémélé (comme Danaé) sous la forme d'une pluie d'or, pour donner naissance à Dionysos. Comme la culture de la vigne n'est pas le privilège d'un seul pays, et comme, d'autre part, la croyance aux Esprits et l'usage de l'incantation sont universels, il y a plusieurs Dionysos, dont la légende est adaptée à l'esprit local de chaque pays. Comme la culture

(1) Il a été expliqué, dans le cours du lundi (sur *La musique des primitifs et la magie*), comment les plus anciennes poésies lyriques, toutes d'un caractère religieux, ne sont qu'un développement de l'incantation, embellie et ornée (une fois que les mythes sont constitués) par l'imagination d'un *artiste* qui commence à désapproprier le chant de son objet primitif.

de la vigne se répand peu à peu dans le monde, produisant dans la vie sociale un changement économique, soit un progrès de la civilisation, on fait de Dionysos un conquérant, et on lui donne les attributs d'un conquérant, etc. — Pour inventer des mythes capables d'expliquer les choses, le génie grec n'a jamais été embarrassé. Pour lui, religion et poésie, c'était tout un.

3e *période : Un culte régulier étant constitué, on étend peu à peu l'idée que représente Dionysos : le dieu de la vigne personnifie, d'une façon générale, les forces de la nature, et, à ce titre, il est mis en relation avec d'autres dieux du Panthéon hellénique.*

Cette généralisation brillante apparaît bien dans le dithyrambe composé par Pindare en l'honneur de Dionysos, et qui nous a été conservé par Denys d'Halicarnasse.

Ces fêtes ainsi étendues et socialisées ont un double caractère qui constitue l'originalité — déconcertante pour nous — du génie grec. En raison de leur caractère sacré et de leur origine, elles sont à la fois une sanctification et une kermesse, une liturgie et une « orgie ». Cette dualité, constituant des actions non pas « immorales » mais inspirées par un naturalisme profond, se retrouve jusque dans les drames des tragiques. Voici quelques textes tirés des *Bacchantes* d'Euripide :

« Heureux celui qui, connaissant les mystères des dieux, leur consacre son cœur et sanctifie sa vie par les purifications sacrées, en se mêlant sur les montagnes aux transports des bacchantes, et qui, célébrant les orgies de Cybèle, mère des dieux, la main armée du thyrse et le front couronné de lierre, se livre au culte des bacchantes !... C'est Bromios (Dionysos) qui conduit les troupes joyeuses sur la montagne où restent les femmes thébaines, loin de leurs toiles et de leurs fuseaux, en proie à la fureur divine de Bacchus.

... « Quelle joie, pour lui, de s'égarer, de quitter les danses rapides, pour se précipiter sur la terre, de revêtir la nébride sacrée... de parcourir les monts de la Phrygie et de la Lydie ! *Evoé !* des ruisseaux de lait, des ruisseaux de vin et de miel, nectar des abeilles, arrosent la terre ; l'air est embaumé des doux parfums de la Syrie. Bacchus, tenant une férule allumée en guise de torche, l'agite en courant, excite les danses agiles et les anime par ses cris ; laissant sa blonde chevelure flotter au gré des vents, il s'écrie en chantant : « Courage, courage, bacchantes, délices du Tmolus dont l'or enrichit le Pactole ! Chantez Bacchus au bruit des tambours retentissants ! *Evoé !* célébrez votre dieu par des cris de joie, par des chants phrygiens, lorsque les sons de la flûte annoncent les jeux sacrés à votre ardeur infatigable ! »

J'ai dit que les Grecs avaient considéré l'ivresse comme la manifestation d'un pouvoir supérieur et divin. Voici un autre chœur de la même tragédie d'Euripide, où l'idée religieuse la plus haute est associée à la peinture des plaisirs les plus sensuels (le chœur proteste contre l'opposition que fait Penthée, roi de Thèbes, contre l'introduction du culte de Bacchus dans la ville) :

« O Sainteté, révérée parmi les dieux, Sainteté qui sur la terre portes des ailes d'or, entends-tu les blasphèmes de Penthée ? Entends-tu ces outrages impies contre Bromios, fils de Sémélé, qui, dans les banquets joyeux, est le premier des immortels ? A lui il appartient d'animer les danses, de rire au son de la flûte, de chasser les soucis, lorsque le jus de la vigne coule sur la table des dieux, ou que, dans les festins ornés de lierre, sa coupe verse le sommeil aux hommes. »

Voilà qui est fort bien ; mais un peu plus loin, *dans le même morceau* :

« Que ne suis-je dans l'île de Vénus, dans les bosquets de Chypre, où habitent les Amours qui charment le cœur des mortels, à Paphos, que fertilise un fleuve aux cent embouchures qui ne reçoit jamais les eaux du ciel, ou dans les vallons sacrés de l'Olympe. délicieuse retraite des Muses Piérides ! Oh ! conduis-moi en ces lieux, Bromios, Bromios, dieu des Bacchantes ! C'est là qu'habitent les Grâces et l'Amour ; c'est là que les Bacchantes peuvent en liberté célébrer tes saintes orgies. » — « Ce qui est sage, ce n'est point la sagesse. » (Chœur des Bacchantes). — « Nous sommes les sages, dit le vieux Tirésias possédé de Bacchus ; les autres sont des fous. » (V. 393 et 196.)

Ce culte de Dionysos faisait une place, comme on le voit, à des idées très élevées, et en même temps il avait une telle liberté qu'un moderne sent l'impossibilité d'en donner publiquement tout le détail. Le manuscrit qu'on a récemment trouvé en Egypte, et qui contient quelques scènes d'une pièce de Ménandre, a confirmé cette opinion que la comédie prenait habituellement ses sujets dans les excès mêmes et les licences graves qui marquaient la période où on célébrait la fête du dieu. Les textes que je viens de citer sont l'expression poétique de ces licences. C'est le fait le moins inconvenant qu'on puisse signaler. Mais peu importe. Il me suffit de bien mettre ceci en lumière : les Grecs n'ont jamais prononcé au nom d'une loi supérieure ou d'un principe abstrait ce divorce douloureux qui divise l'homme au dedans de lui-même, en séparant le plaisir des sens et la religion. Ils ont aimé la sagesse ; mais grâce à leur tour d'esprit méridional, ils lui ont fait faire bon ménage avec la volupté. Jamais ils n'auraient dit comme le théoricien du christianisme : « Le bonheur consiste dans la vision de l'essence divine. » (Saint Thomas.) J'insiste là-dessus, parce que cette mentalité a eu la plus grande influence sur le développement des arts, et en particulier du drame lyrique. Entre cela et les idées modernes, il y a un abîme. Nietzsche a dit : « Un chrétien convaincu ne peut pas être un artiste. » Je crois que c'est parfaitement vrai, malgré le grand nombre de faits qui semblent donner un démenti à cette parole et ne lui laisser que la valeur d'un paradoxe. Si un chrétien convaincu fait une belle œuvre d'art, c'est que, au moment où il exécute, il laisse la foi de côté. M. Brunetière a développé cette idée dans une conférence connue, où, se plaçant au point de vue religieux moderne, il commence par déclarer que l'art est profondément « immoral » (parce qu'il glorifie la sensation).

Je viens d'essayer d'expliquer comment s'est formé le culte de Dionysos. Il me reste à montrer comment, de l'incantation primitive, — en passant par le dithyrambe qui en est la forme littéraire et artistique, — a pu sortir l'art du théâtre. Ce sera l'objet de la prochaine leçon.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Exécutions récentes.

LA « HABANERA » DE M. R. LAPARRA, A L'OPÉRA-COMIQUE. — Voilà une œuvre ! Et de longtemps l'Opéra-Comique n'en avait représenté de plus forte, de plus vivante, de plus empoignante. Il en parut sans doute de plus belles. De beauté plus haute, au moins plus pure, plus spécialement et plus exclusivement mu-

sicale, c'est entendu ! et leur nom est sur toutes les lèvres. Mais M. Raoul Laparra, dont cette *Habanera* est le début au théâtre, n'a pas prétendu faire quelque chose d'analogue. Il est permis de ne pas préférer son idéal. Il est même permis d'en faire assez peu de cas, je le reconnais. Cependant dédaigner son œuvre, en méconnaître la portée et la signification considérables, — j'insiste sur le mot, — ce serait manquer de justice. J'ajouterai : de perspicacité.

Mais, avant d'aller plus loin, racontons en quelques mots le sujet, simple et fruste, de la pièce nouvelle.

Nous sommes en un village de Castille. Pays âpre et dur sous un ciel mélancolique, et ce n'est pas ici l'Espagne de *Carmen*. On va célébrer les noces de la belle Pilar avec Pedro. Mais Ramon, le frère de Pedro, aime en secret la jeune fille. Et dans la vieille salle délabrée, tandis qu'éclatent au dehors les bruits de fête et la musique de la habanera, une rixe éclate entre les deux frères. Pedro, frappé d'un coup de navaja, expire non sans avoir dit au meurtrier que sa « Forme » (fantôme), dans un an moins un jour, reviendra reprocher son crime au meurtrier.

Il revient, en effet, à la suite de trois vieux aveugles qui ont reçu l'hospitalité dans le patio morne sous la clarté blafarde de la lune. Pilar, Ramon, presque son fiancé maintenant, le vieux père, sont là. Tandis que pour remercier leurs hôtes, les aveugles jouent sur leurs guitares la habanera du jour fatal, la « Forme » fait son apparition. Qu'il avoue son crime à Pilar, demain avant la fin du jour, ou le mort emportera l'aimée dans sa tombe.

Et c'est demain, au cimetière. Ramon est là, et sa fiancée. Mais l'horrible aveu ne peut s'échapper de ses lèvres. Le thème de la habanera funèbre retentit en vain à ses oreilles hallucinées, clamé par des voix souterraines. Il ne saurait parler... Le jour est tombé et Pilar, inanimée, s'affaisse sur la tombe du mort. Ramon, saisi par la folie, disparaît dans la nuit...

On peut ne pas admirer beaucoup ce drame, fortement romantique sous ses prétentions réalistes. On peut en critiquer la simplicité rudimentaire, l'extrême brièveté, supprimant le développement des caractères, la brutalité enfin qui en fait, si l'on veut, un spectacle lugubre et assez déplaisant. Il a du moins ce mérite de présenter quelques situations fortes, d'un tragique vigoureux, d'où résulte parfois une intense émotion. Enfin, conçu et réalisé par le musicien lui-même, il a cet inestimable avantage d'être fait pour la musique qui l'accompagne, de s'y confondre en quelque sorte. Et ce sera la musique, laquelle n'est point ici une vaine parure, qui lui donnera la beauté — et le style — qui lui manque. Aussi pensé-je qu'il n'y a point lieu de critiquer les détails de ce livret, ni son écriture trop souvent prétentieuse ou puérile. Ces vers — puisque ce sont des vers — n'avaient à être ni élégants ni expressifs. La musique n'est que la réalisation sensible de ces qualités de forme.

Elle est d'une qualité singulière, cette musique. Ce qui frappe tout d'abord, c'est sa tendance très visible, et très voulue, vers la simplification. En ces temps de polyphonie à outrance ou de recherches harmoniques infiniment subtiles, c'est déjà une originalité significative. Le travail symphonique des thèmes, à la manière wagnérienne, l'écriture contrapontique et le jeu savant des tonalités, comme le pratiquent MM. d'Indy, Dukas ou leurs disciples, les sonorités chatoyantes et les agrégations imprévues chères aux debussystes : autant de richesses musicales que M. Laparra entend interdire à son orchestre.

Les voix sont aussi simplement traitées. A l'encontre des compositeurs de

l'école vériste italienne, à qui on l'apparenterait à tort, le compositeur professe un égal éloignement pour les brutalités vocales et pour les odieuses sentimentalités où s'affirme si misérablement la personnalité d'un chanteur.

Une déclamation vigoureuse, très proche de la réalité sans qu'elle s'abstienne pour cela des inflexions mélodiques, très souple, très naturelle, règne presque partout en cette partition. Les effusions lyriques y sont rares, — un peu trop peut-être. Et le rôle de l'orchestre, relativement réduit, se borne à peu près à poser en quelque sorte l'ambiance où l'action se déroule. Les instruments commentent rarement la psychologie du personnage : psychologie fort simple à la vérité, et tout extérieure.

Il se pourrait que ce procédé de composition, qui diminue, cela est certain, la part de la musique pure au profit du drame, ne fût pas partout avantageusement praticable. Mais ici il est d'un effet sûr. Allégée d'un symphonisme continu dont les perpétuels commentaires ne vont pas sans la ralentir, l'action se précipite. L'émotion jaillit, communicative. Et même ceux qui condamnent cet art au nom des principes ne peuvent s'empêcher, à la représentation, d'en sentir la puissance.

Ils se reprennent à la lecture, pour qui cette musique n'est point faite. Et on a amèrement reproché à M. Laparra d'avoir mis, dans son œuvre, trop peu de musique et de qualité inférieure.

Ceci ne me semble pas tout à fait juste. Il y a plus et mieux, dans cette partition, que la mise en œuvre de thèmes populaires ou de thèmes imités des thèmes populaires. Sans doute ceux-ci y tiennent une grande place. Et tout le monde a reconnu l'art avec lequel ils étaient traités, au point de donner l'illusion criante de l'Espagne que l'auteur a voulu peindre. Tout le premier acte, notamment, brille d'une couleur incomparable. Débordant de joie populaire, de l'allégresse un peu commune que le sujet commandait, il vit dans ces airs de danse si curieusement caractéristiques. C'est un débordement de thèmes, aux rythmes alertes, aux sonorités rutilantes, que n'interrompt même pas la scène sanglante qui le termine. La mélodie de cette *habanera* sur laquelle l'œuvre est bâtie tout entière, surgit comme Ramon va frapper son frère. Elle accompagne la mimique terrifiante du meurtrier, les derniers hoquets du mourant. Et cela est d'un contraste tragique où sa langueur voluptueuse semble se colorer d'inflexions funèbres.



Et il faut admirer encore le saisissant ensemble qui forme la conclusion, l'arrivée de la foule, le désespoir du vieux père, les cris d'une fillette apeurée qui percent par-dessus toutes les voix, les oraisons murmurées... Tout ceci forme un tableau d'un réalisme pittoresque singulièrement prenant. Et, pour finir, un long silence où pleurent quelques sanglots étouffés, un long murmure de la foule sur un accord dissonant bien simple, d'un effet ici prodigieux, un dernier cri de l'enfant... C'est tout. Et c'est beau, d'une poignante beauté.

Et si l'on était tenté de rapprocher de telles pages telles autres tirées de l'école moderne italienne, il faudrait y renoncer bien vite. Ceci est d'un autre ordre. Autant les véristes se complaisent dans l'emphase, qu'il s'agisse de déclamation ou de lyrisme, (et quel lyrisme !) autant l'art de M. Laparra tend à la sobriété. Il procède plutôt par suggestion que par redondance. Il crée l'émotion naturellement, sans efforts. Il ne s'essouffle pas à en imposer la caricature.

Qualités malgré tout d'ordre artistique supérieur, et qui apparaissent encore mieux au second acte. Nous sommes en plein fantastique, si l'on veut. Mais c'est le fantastique d'un conte d'Edgar Poë ou de Maeterlinck, cela a justement été dit. Une apparition, un spectre, truc romantique, je le veux bien. Mais la forme de Pedro, que nul ne voit sinon le frère assassin, ne me paraît pas plus ridicule ni plus désuète que le spectre de Banquo, car Shakespeare est aussi un romantique.

Au surplus, la musique vient répandre sur le tableau une atmosphère surnaturelle. C'est une sensation de cauchemar, morne, désolée, calme cependant et d'une étrangeté qui rend tout vraisemblable. Effet obtenu encore sans inutiles recherches et par des moyens d'une simplicité qui déconcerte. Sur un simple accord de sixte dont la note supérieure oscille de la septième à la quinte avec une longue tenue à l'aigu, un gémissement du cor anglais indiqué à peine. Cela suffit.



Tout ce début est d'une rare valeur musicale. Et le reste de l'acte ne lui est

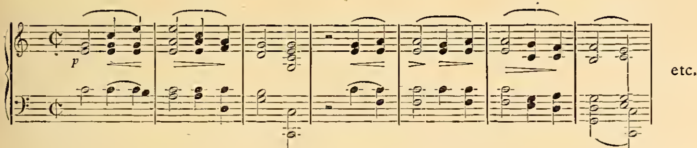
guère inférieur. L'entrée des aveugles avec le mystérieux chuchotement des pizzicati des cordes, la reprise de la habanera dans une teinte sinistre et la danse sous la lune entrecoupée des exclamations du misérable halluciné, tout cela est digne d'un maître.

Peut-être le troisième acte contient-il des pages moins saisissantes, ou peut-être la répétition d'effets analogues s'y fait-elle trop sentir. La monotonie, c'est le reproche le plus certain qu'on puisse faire à ce drame lyrique, si bref et si rapide pourtant. Et la musique s'y unit trop étroitement pour ne pas en souffrir aussi.

Je veux signaler cependant dans cet acte la phrase si calme qui soutient le récit de Pilar

Toujours amants, toujours ainsi...

C'est une jolie inspiration, sincère, fraîche et reposante, et construite tout entière sur les accords les plus rares... Des accords parfaits en *ut* majeur, et rien de plus, ou presque. Aujourd'hui, ce n'est pas commun, et ces innocentes consonances prennent l'air de trouvailles encore inentendues :



etc.

Le succès de *la Habanera* a été considérable. Il est assez probable qu'il n'est pas près de cesser. Et si le côté lugubre du sujet ne m'inspirait quelque doute, je lui prédirais un triomphe durable, universel. Quelque chose comme le succès de *Carmen*.

On a dit et redit la magnificence ou plutôt l'admirable exactitude des décors et avec quelle intelligence la mise en scène suivait et commentait l'action. Il est inutile de le redire, d'autant que M. Carré est coutumier de ces belles réalisations. L'interprétation est aussi remarquable. Il y a dans *la Habanera* de multiples rôles fort courts qui ne demandent pas moins des artistes excellents. Tous le furent. Et Mlle Demellier (Pilar), M. Salignac (Pedro), M. Vieuille (le vieux) et surtout M. Séveilhac (Ramon), chanteurs et acteurs irréprochables, furent les protagonistes d'un ensemble que l'on ne saurait guère concevoir plus parfait.

Henri Quittard.

« Ghislaine », de M. Marcel Bertrand, a l'Opéra-Comique. — Cette pièce, qui accompagne sur l'affiche *la Habanera*, n'aura sans doute pas la même fortune. C'est une sombre histoire moyenâgeuse, fort compliquée, et qui serait, je crois bien, médiocrement intéressante alors que les développements qu'elle comporte arriveraient à la rendre intelligible. Le chevalier Edelbert, trahi par sa femme Christiane, a demandé au pape l'annulation de son mariage avec l'infidèle qu'il fait passer pour morte. Ceci fait, il est parti pour la croisade. Il revient ; il aime la douce Ghislaine qu'il voudrait épouser. Mais survient l'épouse coupable qui réclame sa place. Ghislaine va partir, quand arrive enfin le message du Saint-Père. Christiane — elle s'appelle Christiane — se tue et les amants vont s'unir.

Sur cette histoire de divorce, M. Marcel Bertrand, compositeur fort bien apparenté, écrivit une partition qui ne manque pas de mérite. Mais ces mérites sont ceux surtout d'un bon élève. Et d'ailleurs que pouvait-on faire sur un tel sujet qui condense en un seul acte, fort long il est vrai, la matière d'un ample drame? Quelques passages du rôle de Ghislaine, fort bien tenu par M[lle] B. Lamare, et un charmant divertissement sur des airs populaires du Quercy, très jolis mais peu moyen-âge, ont été favorablement accueillis et méritaient de l'être.

H. Q.

Notre supplément musical. — Pour compléter notre petite étude sur la *Nina* de Dalayrac, nous donnons aujourd'hui la romance célèbre : « Quand le bien-aimé reviendra. » Cette mélodie, touchante et expressive, contribua beaucoup au succès de l'œuvre. Et quand, sous la Restauration, le sujet de l'opéra comique de Dalayrac reparut, transformé en ballet-pantomime, sur la scène de l'Opéra, le thème de Nina, resté populaire, ne fut pas oublié. Joué sur le cor anglais par le hautboïste Vogt, il était fort applaudi. Berlioz l'entendit et y reconnut avec surprise l'air d'un cantique qu'il avait entendu dans sa jeunesse à la Côte Saint-André. On voit que la fraîche inspiration de Dalayrac a été adaptée à des fins fort diverses.

L'autre air de Dalayrac reproduit dans la *Revue musicale* est tiré d'un autre opéra du compositeur, *Camille ou le Souterrain*. C'est un mélodrame fort noir, de Marsollier, qui fut joué, transformé en opéra comique en trois actes, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, le 19 mars 1791. Le sujet en était emprunté à un roman de M[me] de Genlis, *Adèle et Théodore*.

Le public de ce temps-là faisait grand cas de ces histoires sombres, funèbres et mystérieuses, récemment alors mises à la mode. C'était, si l'on veut, les premiers balbutiements du romantisme qui allait naître. Au surplus, la musique de Dalayrac est ici plus forte, plus solidement écrite et instrumentée que dans ses ouvrages précédents. Certains morceaux eurent un très grand succès. *Camille*, qui reste un des meilleurs ouvrages du musicien, fut reprise, orchestrée à neuf il est vrai, en 1844. — H. Q.

Au Conservatoire. — La Société des concerts a donné, le 1[er] mars, une exécution complète de *l'Enfance du Christ*, qui marquera parmi les plus belles manifestations artistiques de cette année. Cette « trilogie sacrée », une des dernières œuvres de Berlioz, est peut-être la plus sincère, la plus profondément émouvante qu'il ait écrite. « Les qualités dominantes de ma musique, a-t-il dit lui-même, sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis *expression passionnée*, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond : c'est ce genre d'expression qu'on a cru trouver dans *l'Enfance du Christ*. »

On ne pouvait mieux caractériser ce poème musical, à la fois intime et intense, d'une couleur si pure. L'orchestre, malgré le rôle des chanteurs, y tient la place prépondérante et après lui les chœurs. Si une oreille attentive et raffinée saisit parfois au passage un enchaînement d'accords un peu trop rude ou trop simple, (Gounod n'a-t-il pas, en un moment de mauvaise humeur, qualifié Berlioz d'« apôtre des basses fausses »?) où rencontrer une pareille abondance d'idées

musicales, de mélodies originales et simples, de rythmes expressifs, un emploi plus génial des ressources de l'orchestre ? Des trois parties (*le Songe d'Hérode*, *la Fuite en Egypte*, *l'Arrivée à Saïs*), c'est peut-être la seconde qui a provoqué le plus d'émotion. Le tableau qui la termine, *le repos de la sainte Famille*, en marque le point culminant. M. Ch. Plamondon (le récitant) en a exprimé la douceur avec une voix et un sentiment très justes.

Mme Mellot-Joubert a interprété sainte Marie avec une émotion contenue, une pureté de style, une justesse de voix et d'accent, qui placent cette excellente artiste hors de pair. Mais c'est aux chœurs et surtout à l'orchestre que revient le principal mérite de cette journée. Ils se sont montrés à la hauteur de l'œuvre qu'ils avaient à interpréter et dont manifestement la grandeur et la beauté ont influé sur eux et les ont pénétrés. Aussi, quand M. Marty est rentré en scène après avoir reconduit les solistes dans la coulisse, la salle entière lui a-t-elle fait une ovation. Nous nous y associons avec plaisir ; l'œuvre que M. Marty et la Société des concerts nous ont fait ainsi entendre est admirable, et l'interprétation a été digne de l'œuvre. A. C.

Fragments de « Platée » de Rameau (Société des concerts du Conservatoire). — La maison Durand, qui a entrepris la publication des œuvres complètes de Rameau, — publication de grand luxe qui se fait sous la direction artistique de M. Saint-Saëns, — avait confié à M. Marty le soin de reviser et de transcrire la partition de *Platée*, qui est certainement l'une des plus ignorées du maître de Dijon.

Il appartenait à M. Marty de donner à son travail l'étincelle de la vie, et c'est ainsi que le morceau capital de l'avant-dernier programme de la Société des concerts consistait en l'exécution de fragments du 2e acte de cette *Platée*.

Le sujet de *Platée* est éminemment bouffon. C'est l'histoire d'une brouille entre Jupiter et Junon (ces brouilles étaient, paraît-il, fréquentes dans l'Olympe). Junon a quitté son auguste époux, et Jupiter, désolé, imagine, pour ramener à lui sa volage moitié, de la rendre jalouse. Il fait courir le bruit qu'il va épouser la nymphe Platée, et Junon, courroucée en apprenant cette nouvelle, revient. Mais Platée est une divinité des marais, plus grenouille que femme, et lorsque Junon paraît, et qu'elle arrache le voile de Platée, elle rit et se moque de sa rivale qui se précipite dans son marais. Cela ne finit pas par un mariage, mais par une réconciliation. Cette comédie-ballet — qui est précédée d'un long prologue — comporte un grand nombre de personnages, dont quelques-uns, comme Momus ou comme la Folie, ont un rôle très important. La partie de Platée est écrite pour ténor, et c'est le fameux Jélyotte qui porta ce travesti lorsque *Platée* fut jouée à l'Opéra en 1747.

Les fragments du 2e acte que nous avons entendus au Conservatoire sont charmants. Il y a dans cette musique une verve prime-sautière qui captive et qui émeut.

C'est du Gluck sans fausse déclamation, c'est du Bach sans complications scolastiques. Chose rare, Rameau sait être gai sans tomber dans la trivialité ; il trouve des formes imprévues, des rythmes bizarres et même déconcertants, mais jamais incohérents. Je ne vois guère que Rossini et Offenbach — oui, Offenbach — qui aient pu écrire une musique gaie comme celle de Rameau, et affubler grotesquement les dieux de perruques ridicules. Seulement la perruque de Rameau est toujours délicatement poudrée...

J'avais l'intention de faire une analyse des morceaux entendus au Conservatoire, mais elle est si bien faite sur les programmes de M. Emmanuel que j'ai jugé superflu de tenter de les compléter en quoi que ce soit. Mais j'ai déchiffré la partition d'un bout à l'autre, et j'ai constaté que tout était aussi riche en mélodies, fertile en rythmes spirituels, que les fragments exécutés au Bergin, et je me permets de conseiller simplement aux pianistes de lire cette partition : ils y trouveront un plaisir que les partitions modernes ne leur donnent que rarement.

Il me reste à peine la place de dire ce que fut l'exécution au Conservatoire.

Mlle Cesbron, qui chantait la Folie, avait la partie la plus importante à chanter. Elle s'en est acquittée avec le talent qu'elle met dans toutes les œuvres qu'elle interprète, et a triomphalement évité les pièges de certaine vocalise que M. Hettich pourrait faire figurer dans sa collection.

L'orchestre, agrémenté d'un clavecin, a été parfait, mais les chœurs ont eu quelques hésitations, bien vite enrayées d'ailleurs...

A signaler à cette même séance la très belle exécution du concerto en *la* majeur de Liszt, par M. de Greef. Cette œuvre donne une impression de force et de santé ; les idées sont claires et bien développées ; c'est de la musique, en un mot, et il serait à désirer que ce concerto fût exécuté plus souvent. — HENRI BRODY.

— Vendredi 28 février, au Conservatoire, a eu lieu l'audition de la classe d'ensemble dirigée par M. Ch. Lefebvre. Au programme :

La *Sonata da camera* pour deux violons en *mi* ♭ de Corelli ; la sonate en *mi* ♭ pour piano et flûte de J.-S. Bach ; le trio en *sol* pour deux violons, violoncelle et *continuo* de Ph.-Em. Bach ; le quatuor à cordes en *ré* mineur de Mozart ; le trio en *ré* mineur de Schumann et diverses compositions de Beethoven (dont l'op. 102). Le jury a été heureusement impressionné par la bonne exécution de ces divers morceaux, dont l'un, le trio en *sol* de Ph.-Em. Bach, était une première audition ; il faut bien ajouter que l'admirable sonate de Beethoven op. 102 est très rarement exécutée au Conservatoire. Il a fait honneur de ces choix et de l'excellente direction de la classe à M. Ch. Lefebvre, qui a été chaleureusement félicité. — S.

SHAKESPEARE-BERLIOZ. — M. Ed. Colonne a donné, sous ce titre (8 mars), un brillant festival. Shakespeare a-t-il exercé une influence sur la musique de Berlioz ? Ou encore l'enthousiasme où le jetaient les vers de Virgile lui a-t-il inspiré des œuvres d'un caractère particulier ? Lui a-t-il donné, par exemple, plus de sensibilité, de pureté ou de noblesse ? Je crois que les émotions littéraires et poétiques de Berlioz n'ont pas modifié l'essence de son génie. Ainsi, dans *la Prise de Troie* et *les Troyens à Carthage*, je trouve l'admirateur de Gluck et je cherche vainement un point de comparaison entre Berlioz et Virgile. Dans *Roméo et Juliette*, je constate que la fantaisie shakespearienne de la reine Mab est transformée en *scherzo* beethovenien, où le souvenir de la 7e et de la 9e symphonie est indéniable.

La massive et brutale polka de la *Fête chez Capulet* (pourquoi une polka en Italie au XVIe siècle ?) d'une lourde vulgarité, disent certains, (et je ne suis pas de cet avis, car elle veut exprimer par son allure triviale l'allégresse d'un monde égoïste et forme contraste avec la noble tristesse de Roméo seul), cette danse effrénée me semble venir du finale de la 7e symphonie que je citais

plus haut. La marche funèbre d'Hamlet, c'est le rythme obstiné de l'*allegretto* de la même symphonie. Berlioz a Beethoven jusque dans les moelles. Il se rattache encore, il me semble, au grand art classique, en ce qu'il ne fait guère appel dans ses œuvres qu'aux seules ressources de la musique pure ; il a toujours banni et haï les effets vocaux ; il va même jusqu'à se passer de la voix (scène d'amour de *Roméo*) ; il n'écrit pas son *Faust* pour la scène, pas plus que son *Roméo* et son *Harold*, et je crois que le luxe des décors d'aujourd'hui lui aurait paru insultant et dégradant, car pour un vrai musicien, ce sont les oreilles qui voient, si j'ose m'exprimer ainsi. On pourrait même essayer de démontrer qu'il ne fait pas plus de musique à programme dans la *Fantastique* que Beethoven dans la *Pastorale* ou la 9e, ou bien encore Bach dans sa sonate sur le départ d'un ami.

Berlioz est donc un musicien formé à l'école de Weber, à l'école de Beethoven, à l'école de Gluck, et c'est leur tempérament musical qui a formé le sien. D'où viennent maintenant ces oppositions violentes, trop voulues, monotones, un peu enfantines, ces excentricités orchestrales, cette grandiloquence tapageuse, à renfort de cloches, de timbales, de tambour de basque, de cuivres tonitruants, de coups de pistolet ? De son temps. Ce classique s'échappe souvent en gamineries romantiques, et c'est par là qu'il a vieilli. Il faut replacer Berlioz à son époque ; alors on verra qu'il dominait ses contemporains dans la musique de concert, comme Gluck s'élevait au-dessus des siens dans la musique de théâtre.

L'ouverture du *Roi Lear*, malgré une certaine couleur, est généralement vide et froide. *La Tempête*, fantaisie pour orchestre, chœurs et piano, est bien académique et bien sage : le piano se borne à quelques dessins de harpe. Mais de Shakespeare, point de nouvelles ! Ces deux œuvres sont d'ailleurs de la jeunesse de Berlioz. — Amédée Lemoine.

« Ramuntcho », 5 actes de Pierre Loti, musique de scène de Gabriel Pierné, au théatre de l'Odéon. — Les critiques de la presse quotidienne ont été bien sévères pour la pièce de Pierre Loti. L'un des plus autorisés, héritier de la plume de Fr. Sarcey, M. Adolphe Brisson, dit à peu près : C'est une pièce où il n'y a pas de pièce ; une sorte de cinématographe déroulant de fort jolis tableaux. J'avoue être moins difficile. J'ai assisté à ce spectacle non seulement avec le plaisir des yeux, mais avec une émotion profonde. L'intérêt dramatique est grand, parce qu'il y a plusieurs conflits : conflit social entre la mère de Ramuntcho, séduite autrefois par un étranger, et celle de Gracieuse ; conflit religieux et *humain* entre les « bonnes Sœurs » qui attirent Gracieuse vers le couvent, et l'amour profane ; conflit de races et d'hérédités entre l'attachement de Ramuntcho au pays basque et son irrésistible désir de voir « les Amériques ». Tout cela est source de pathétique. La dernière scène, où, par une idée ingénieuse, hardie et maternelle, la supérieure du couvent remet la solution de ces conflits entre les mains de Dieu, est d'une psychologie pénétrante et d'un effet saisissant. Quant aux décors, ils sont un enchantement. Certes, toute la poésie du roman n'est pas passée dans le drame ; le roman délicieux de Pierre Loti est un retour à la nature ; or le théâtre est le contraire de la nature : tout y est précis, nettement dessiné, d'un trait appuyé. Le charme de cette ingénuité exquise que nous admirons dans le livre est donc amoindri, parfois alourdi ou tourné vers le comique (épisode du chat). N'importe ; on est ému et cela suffit. La musique, — une musique à la manière de Schumann et de Bizet, — avait

un double rôle tout indiqué dans ce délicat ouvrage : rôle expressif et rôle pittoresque. (La dernière scène de la pièce est un admirable sujet de quatuor vocal.) En usant de l'orchestre seul, M. Gabriel Pierné a écrit une partition brillante, pleine de mouvement et de couleur, d'une élégance de bon aloi et d'un goût très sûr. Il a utilisé les airs populaires basques, avec leur mesure à cinq temps ; soit par l'ouverture et les entr'actes, lesquels sont des œuvres très soignées, soit en intervenant à propos dans des scènes bien choisies, il a su nous faire sentir l'atmosphère de poésie qui enveloppe cette idylle dramatique. Une impression que je dois noter, c'est que plus d'une fois, dans ses constructions symphoniques et dans le mélange des timbres, M. Pierné m'a paru faire des concessions au goût du jour, — celui de certains compositeurs, pas celui du grand public — c'est-à-dire remplacer l'ingénuité par la complication, tourner le dos à Schubert (qui eût adoré *Ramuntcho !*) pour sourire au groupe des « avancés ». Je ne lui en fais pas un reproche ; M. Gabriel Pierné joint une extrême adresse de composition à une élégance supérieure, et sa musique est toujours charmante. Il s'est montré à la hauteur de Pierre Loti : c'est le plus bel éloge qu'on puisse faire de lui. — J. C.

Harpe chromatique. — Devant un public très nombreux et très élégant, a eu lieu, le 10, un nouveau concert tout à fait réussi. Le programme était une sorte de « menu » léger mais délicat, de nature à charmer sans fatiguer : une gigue de John Thomas, dans le bon vieux style classique, pour deux harpes : les *Poèmes grecs* de A. Sauvrezis, déclamés (selon le système cher à M. Thomé) sur des accompagnements de flûte et de harpe ; une sonate de Hændel (dont un délicieux *allegro*) pour piano et flûte ; une brillante fantaisie italienne de E. Nérini, pour solo de harpe chromatique. Le public a vivement applaudi M[lle] Christine Mancini, M[me] Verneuil, MM. Snell, Léon Joffroy, Gaston Henry, et les deux jeunes héroïnes de la séance, M[lles] Renée Labatut et Hélène Chalot, dont nous avions déjà apprécié la virtuosité sur la harpe chromatique aux concours du Conservatoire. Ces deux artistes, encore au début de la carrière, ont déjà une complète maîtrise de l'instrument ; il est impossible de pousser plus loin l'agilité, la sûreté du jeu, la délicatesse des nuances, en un mot tout ce qui fait la musique : le charme ! Le public se montrant d'accord avec le jury du Conservatoire qui, tous les ans, décerne des prix et des accessits, nous espérons qu'on ne va plus nous ennuyer, à propos de harpe, avec des rivalités de boutique dont il est parfois répugnant de chercher les dessous, et que chacun pourra continuer tranquillement à faire sa besogne, sans chercher à dévorer son voisin. — S.

La « Lyre » de Douai. — Après avoir consacré deux concerts à Alexandre Georges et Bourgault-Ducoudray, cette société vient de donner un festival en l'honneur de Th. Dubois, sous la direction de l'auteur ; des choristes non professionnels, recrutés parmi les amateurs volontaires de la ville, ont très remarquablement exécuté diverses compositions chorales. *Notre-Dame de la Mer*, dit *le Courrier républicain* (3 mars), a été « acclamée et bissée d'enthousiasme ». Dans une allocution de circonstance, a été félicité M. Allouchery qui fut « l'âme de ces exécutions » ; et M. Victor Dubron a rendu hommage à M. Th. Dubois, « l'un des maîtres les plus éminents, l'une des gloires les plus correctes, les plus intègres et les plus probes de l'art musical français ». Jugement exact, auquel s'associe la *Revue musicale !*

« SNIÉGOUROTCHKA »

OPÉRA DE M. RIMSKY-KORSAKOFF (*suite*)

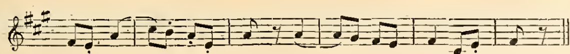
II. — *La musique. — Notes sur la biographie de l'auteur.*

Nous relèverons en premier lieu deux caractéristiques générales, qui distinguent la musique de *Sniègourotchka* de la musique moderne allemande : c'est la non-application du principe nouveau de la continuité dans la mélodie, et l'absence presque complète du *leitmotiv*. Au lieu de se développer d'une manière continue, la musique de *Sniégourotchka* est entrecoupée de récitatifs qui réunissent entre elles des scènes, des *numéros*. Ce serait toutefois une erreur de croire que ce procédé nous ramène au bon vieux temps du couplet, du duo, etc. Les désignations sont restées. il est vrai, et les Russes n'aiment rien tant que leurs séries de *numéros*, comme ils les appellent. Mais combien plus étendu, combien plus souple est leur entendement de cette prétendue subdivision en *morceaux !* Originale jusqu'à la bizarrerie, la musique russe n'a pu s'accommoder, dans ses tendances et dans ses aspirations, des limites sévères et étroites du génie latin. Et si *Sniégourotchka* offre encore (malgré cette amplification de la forme), l'exemple d'un opéra composé d'un ensemble de *morceaux*, cette qualité n'est que superficielle, et résulte directement de la nature du sujet, qu'il serait difficile de traiter autrement sans lui faire perdre beaucoup de son charme de fable. La forme nouvelle de la mélodie non interrompue s'accorde davantage avec la liberté et l'originalité des pensées et des sentiments ; le principe ancien du *morceau* convient mieux au conte, à la fable, à la fantaisie.

Quant au *leitmotiv*, Rimsky-Korsakoff n'en applique que très rarement le procédé Tout en accordant à la symphonie et à l'orchestre un rôle très important, il n'enlève pas à la voix son importance prépondérante. C'est ainsi que dans *Sniégourotchka*, malgré toute la beauté et l'originalité de l'orchestre, ce n'est pas celui-ci qui représente l'élément fondamental et essentiel de l'expression. La nature artistique de Rimsky-Korsakoff est trop profondément mélodique pour n'avoir pas fait de la légende de Sniégourotchka l'opéra mélodique par excellence. Dans *Sniégourotchka*, les *leitmotive* passent comme un fil rouge de la partie du Printemps à celles de Sniégourotchka et de Lel, mais leur application est un peu occasionnelle, quoiqu'elle se distingue nettement de simples réminiscences. L'auteur a évité dans cette partition toute combinaison simultanée de *leitmotive* à l'orchestre.

Rimsky-Korsakoff a inséré dans *Sniégourotchka* 9 thèmes ou airs populaires, notamment :

1. — Dans la scène *Chants et Danses des oiseaux* (prologue, p. 18) (1) :



(Communiqué par le célèbre conteur de légendes et chanteur populaire Riabinine père.)

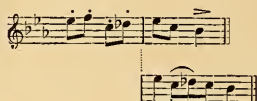
(1) Les numéros des pages sont ceux de la partition de piano originale.

II. — Dans la scène *Reconduite du Carnaval* (prologue, p. 61-62, 69 et 71



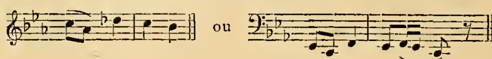
(Voir *Recueil des airs populaires russes* de Rimsky-Korsakoff, n° 46, air *Carnaval.*)

De même (p. 65 et 68) :



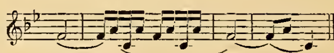
(Voir le même *Recueil*, n° 41, air *Jeux des anciennes fêtes du nouvel an.*)

De même (p. 65-66, 68-69) :



(p. 72-73), sans aucun doute des variantes de tournures mélodiques populaires.

III. — Au début du 1er acte (p. 82) :



(Rimsky-Korsakoff a entendu ce *jeu* de pâtre, dans son enfance, dans sa ville natale Tichvine, gouvernement de Novgorod).

Autre *jeu* (p. 83) :



(Communiqué au compositeur par Anatole C. Ljadow.)

IV. — Dans la *Cérémonie nuptiale* (acte I, p. 105-107, etc.) :

a)



(V. le *Recueil*, n° 100, *Chant des louanges.*)

b)



(V. le même, n° 78, *Cérémonie nuptiale.*)

(Les deux airs sont anciens. Rimsky-Korsakoff a entendu chanter le deuxième par sa mère, qui l'entendit elle-même dans le gouvernement d'Orel, arrondissement de Maloarchangelsk, au village de Troitski, dans les années 1810-1820.)

V. — Dans la scène de Kupava, Misguir et Sniégourotchka (acte I, p. 113 et suiv.)



(*Aï, tilleul dans les champs*, voir le *Recueil*, 54, de la série des pièces de la Pentecôte et de la semaine avant la Pentecôte, pièces anciennes.)

VI. — *L'appel des hérauts* (finale du 2e acte, p. 168-171) :



(Composé sur une figure mélodique et rythmique empruntée au peuple ; Rimsky-Korsakoff a entendu quelque chose d'approchant dans son enfance, à Tichvine.)

VII. — Au 3e acte, pendant la fête dans le bois enchanté (p. 197-203, 205-206 et 230) se trouve une nouvelle transcription de ces *pièces à chanter et danser*. En outre, cette partie comporte deux *mélodies*, l'une dans le genre du motif de la Kamarinskaia : (p. 97, etc.)

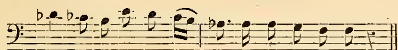


et l'autre, essentiellement populaire, dans l'air de Bobil (*le Castor*) : (Variante, p. 204, 207-208.)



(Voir le *Recueil*, n° 16. Le compositeur a également entendu cette mélodie de sa mère dans son enfance. Dans cette scène, il n'est pas rare que ces deux mélodies soient entrelacées (p. 207), ou bien la première se rencontre avec le motif *de chant et de danse : Aï, tilleul dans les champs.*)

VIII. — Dans la scène de Misguir et de Sniégourotchka (acte III, p. 237), la phrase vocale de Misguir :
(d'origine populaire) ou encore :



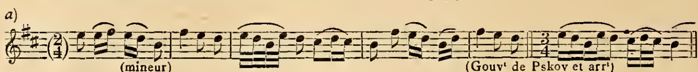
(d'origine populaire), et



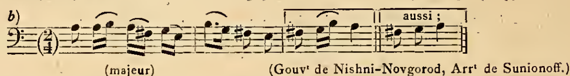
IX. — Dans le finale de *Sniégourotchka*, la scène chorale *Nous avons semé du*

millet est composée sur deux airs populaires indépendants l'un de l'autre (p. 293-297) :

(Voir 1er recueil Balakireff, n° 9 B.)



(Voir 1er recueil Balakireff, n° 8.)



La partition de *Sniégourotchka* offre plusieurs exemples de sons *imitatifs*, ainsi par exemple :



I. — Dans la scène des *Chants et Danses des Oiseaux* (prologue, p. 14) et qui n'est rien autre que le cri de joie d'un jeune vautour.

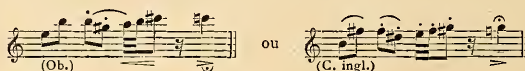
II. — le chant (la voix) du coucou.

III. — Plus loin la figure rythmique à coloris particulier du cor anglais :



empruntée directement à la nature ; ainsi, du moins, pépiait un petit oiseau inconnu du printemps.

IV. — Dans l'introduction (1) de l'opéra, figure la phrase du hautbois et du cor anglais :



(p. I), apparemment une imitation du chant du coq ; enfin

V. — Dans la scène du Printemps et de Sniégourotchka (prologue, p. 51, et au 4e acte, p. 275-278) la phrase :



(1) Elle commence en *la* mineur et finit en *la* majeur. C'est une progression, un enthousiasme, un élan qui ne cessera qu'avec la dernière note de l'opéra, et qui est absolument caractéristique pour le tempérament de Rimsky-Korsakoff.

pendant laquelle l'on entend à l'orchestre les dentelles les plus fines des violons déchirées, ci et là, par les étincelles fantastiques des flageolets.

Dans *Sniégourotchka*, se trouve toute une série de *morceaux* dont la période thématique comporte un nombre impair de mesures, comme par exemple :

I. — Les *Chants et Danses des Oiseaux* (prologue, p. 15 et suiv.), 7 mesures.

II. — La 1re pièce (dorique) de Lel (acte I), 5 mesures.

III. — La *Glorification du Tsar des Bérendés* (acte II), 5 mesures.

Enfin il y a lieu de citer encore :

I. — L'*appel* de Sniégourotchka (prologue et acte I) :



II. — Le thème caractéristique de Koupava au 1er acte :

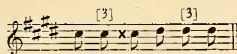


III. — Le motif du *Chœur des joueurs de guzla* (acte II) :

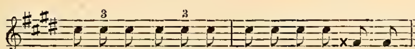


IV. — Dans la scène du tsar et de Koupava (acte II), la répétition des *figures* propres aux deux personnages :

Tsar : *Dis-le, dis-le, j'écoute* :



Koupava :



V. — Le thème du chœur final, nommé *Pièce du Soleil de Jarilo* (*Lumière et Force*), puissant, audacieux et original au plus haut degré (mesure de 11/4) :



Ceci m'amène à parler de l'idée fondamentale de l'œuvre entier de Rimsky-Korsakoff, du *leitmotiv* spirituel qui fait de tous ses opéras un tout harmonieux et bien ordonné : le *Culte du Soleil*, avec toutes ses cérémonies et croyances, qui a joué un rôle si important dans la religion païenne des ancêtres slaves. Ce *Culte du Soleil* se retrouve dans *Sniégourotcha*, pièces suivantes : la scène de la *Rencontre du Printemps*, et la *Fête de la Nuit de Jarilo*, qui précède de quelques jours la *Fête de Saint-Jean*, ainsi que la *Rencontre du Soleil par le*

Peuple (le premier jour de l'été). Nous relevons une série de *pièces à chanter et danser*, de *jeux de printemps*, et, en outre, le tableau de *l'échange des couronnes à l'aube* dans le bois enchanté au lever du soleil. Dans le prologue, à la *première aube du printemps*, figure l'intéressante scène de la *Reconduite du Carnaval* et la curieuse *prédiction de l'homme de paille*, où sont cités *Ovsen* et *Koliada*, les premiers précurseurs du printemps.

L'harmonisation de Rimsky-Korsakoff est on ne peut plus brillante et audacieuse. Avec cela elle est irréprochable, absolument pure, au point de lui permettre de recréer dans l'art contemporain, avec toute leur beauté grande et tranquille, les modes de la Grèce antique. C'est ainsi que, dans *Sniégourotchka*, la première *chanson* de Lel appartient au mode dorique, l'hymne des Bérendés au mode phrygien. Rimsky-Korsakoff a introduit, en outre, dans l'art musical une interprétation artistique absolument nouvelle, inconnue avant lui, du *triton augmenté*, des accords et gammes de seconde, de neuvième et de onzième, du ton et du demi-ton. La partition de *Sniégourotchka* offre entre autres les deux particularités harmoniques suivantes :

I. — Dans la scène de Misguir et de Sniégourotchka (acte IV), sur les paroles : *Vois, vois, plus clair et plus terrible brûle l'Orient ! Prends-moi dans tes bras, ami !* (traduction libre), la remarquable série alternative d'accords de seconde :



(P. 288, tonalités *sol* ♭, *la* ♭, *si* ♭, *ut* et *ré* majeur.)

II. — La brillante solution de l'accord de l'*Esprit des bois* (acte III, p. 247), lorsqu'il disparaît dans le creux d'un arbre :



où résonnent simultanément les 6 degrés de la gamme *en tons entiers : ut, ré, mi, fa* ♯, *sol* ♯ et *si* ♭ (*la* ♯).

Il est à peine nécessaire enfin d'insister sur le don d'instrumentation de

Rimsky-Korsakoff ; là, il a atteint une maîtrise absolue. Eminemment originale par le coloris, son instrumentation est puissante, enthousiaste, pleine d'expression et de chaleur, en même temps qu'élégante, légère et d'une grande transparence.

Telle est la langue de Rimsky-Korsakoff. Elle n'est pas sans présenter des affinités avec celle de Chopin, de Schumann, de Liszt, de Glinka et de Borodine, mais elle est unique par son aristocratie extrême, voire exclusive, et, si l'on peut ainsi s'exprimer, par la beauté absolue, dans le tout harmonique de chaque partie séparément. Son style frappe involontairement tous ceux qui étudient ses partitions par la clarté vraiment *antique* de l'exposition, tant de l'entier que des parties, par l'achèvement excessif et la vivacité des tournures mélodiques, par la diversité et le luxe des contrastes musicaux et orchestraux, enfin par le coloris, l'harmonie profondément populaire, la richesse du rythme, l'extraordinaire souplesse dans l'observation néanmoins sévère des formes.

Les attirances secrètes de son âme, ses facultés d'émotion et d'expression plus brillantes que profondes, en un mot l'objectivité de son talent qui fait qu'il adapte sa manière de sentir avec une extrême facilité à celle de ses personnages, ont porté Rimsky-Korsakoff vers un genre dans lequel il a produit des œuvres qui n'ont pas leurs pareilles. Et la modestie, la persévérance tranquille qu'il met à poursuivre la voie qu'il a reconnue sienne n'est pas la moindre preuve de la valeur de son moi intime et artistique que deux mots parmi les plus beaux suffisent à caractériser : simplicité et lumière.

*
* *

Le projet de l'opéra *Sniégourotchka* a été conçu par Rimsky-Korsakoff déjà au mois de février 1880. De la fin de ce mois datent aussi les premières esquisses musicales de quelques-uns des « numéros » les plus marquants de l'opéra. C'est ainsi que, par exemple, la plus grande partie du *Chœur des Fleurs* (*ré* ♭ majeur), au début du 4e acte, a été élaborée le 27 février 1880 ; le thème de l'hymne final au soleil (*Lumière et Force*) a été écrit le 28 février ; la partie du milieu du premier air du Printemps (prologue) a été esquissée le 29 février, et ainsi de suite. L'opéra lui-même a été composé dans l'intervalle du 30 mai au 13 août 1880, et instrumenté pendant la période du 7 septembre 1880 au 26 mars 1881.

Rimsky-Korsakoff se passionna à tel point pour son sujet qu'il en commença la composition directement dans la forme de la partition complète d'orchestre, et non sous l'aspect d'esquisses pour le piano. Les cinq premiers *numéros* du prologue (jusqu'à la scène du Printemps et de l'Hiver) ont été composés directement au net. Seulement, à partir de la page 49 de la partition d'orchestre (manuscrite), commencent des inscriptions de brouillon.

Sniégourotchka fut représentée pour la première fois au Théâtre Mariinski, à Saint-Pétersbourg, en janvier 1882, et y tint l'affiche pendant cinq années consécutives. Puis elle y fut reprise en 1898 seulement.

Suivant les indications propres du compositeur, l'opéra *Sniégourotchka*, joué dans les mouvements *naturels*, dure 2 h. 53 minutes, et notamment (sans entr'actes) :

Le prologue, 39 minutes.

Le 1er acte, 34 minutes.

Le 2ᵉ acte, 35 minutes.
Le 3ᵉ acte, 35 minutes.
Le 4ᵉ acte, 30-32 minutes.

Toutefois, la durée de la représentation à l'Opéra-Comique pourrait être raccourcie de quelque peu, attendu que, dans sa rédaction définitive, adoptée également pour la mise en scène de cet ouvrage à Paris, l'opéra a subi quelques coupures. Telle est, entre autres, la suppression, au début du 2ᵉ acte, d'un entr'acte musical, en forme de marche, représentant la *glorification du tsar des Bérendés*. En outre, il a été supprimé quelques mesures du finale du 1ᵉʳ air du Printemps (prologue), ainsi qu'une petite scène chorale au début du 1ᵉʳ acte, bien que, les voix seules ayant été écartées, la musique n'ait pas changé.

Il ne saurait être sans intérêt de connaître l'opinion d'une autorité telle que P. I. Tchaikowsky sur le talent de Rimsky-Korsakoff. Elle est exprimée dans une lettre de Tchaikowsky à Rimsky-Korsakoff lui-même en date du 10 septembre 1875 (1) : «... Savez-vous que je suis en admiration et que je m'incline devant votre noble modestie d'artiste et votre caractère étonnamment ferme ? Tous ces innombrables contrepoints que vous avez résolus, ces 60 fugues (2) et tant d'autres *tours d'adresse*, sont de tels exploits pour un homme qui a écrit *Sadko* (3) ; il y a huit ans que j'aurais envie de le crier par le monde entier. Je suis dans l'étonnement, et je ne sais comment exprimer mon estime infinie pour votre personnalité artistique. Combien je me trouve petit, piteux, naïvement suffisant, lorsque je me compare à vous ! Je suis un simple artisan dans la composition ; vous serez un *artiste* dans le sens le plus complet du mot. J'espère que vous ne prendrez pas ces paroles pour un désir de vous dire une amabilité. Je suis, en effet, convaincu qu'avec vos dons extraordinaires, joints à la conscience idéale que vous mettez à l'accomplissement de votre tâche, il doit naître sous votre plume des compositions qui laisseront loin derrière elles tout ce qui a été écrit en Russie. »

Et, en effet, trois ans plus tard, Rimsky-Korsakoff composa sa poétique *Nuit de mai*, et deux ans après la géniale *Sniégourotchka*. Bien que Tchaikowsky fût longtemps indigné contre Rimsky-Korsakoff de ce que celui-ci prît pour son opéra un sujet qu'il avait déjà traité en partie lui-même, sa susceptibilité offensée et un certain sentiment d'envie contre Rimsky-Korsakoff et sa *Sniégourotchka* se transformèrent par la suite en un véritable ravissement. Le 26 mars 1887, Tchaikowsky écrivait dans son journal (4) : « J'ai lu *Sniégourotchka* de Korsakoff, et je suis émerveillé de sa maîtrise, et même — c'est honteux de l'avouer — je l'ai enviée. »

En ce qui concerne la critique, il n'y a que Cui, Stassoff, Tchaikowsky et Siéroff qui aient reconnu dès le début les qualités remarquables et originales de Rimsky-Korsakoff. Laroche, Solovieff et d'autres l'ont absolument ignoré. Déjà, en 1869, Siéroff écrivait au sujet de la fantaisie *Sadko* qu'il venait d'entendre : « Au milieu de son malencontreux entourage, il brille comme un diamant entouré

(1) Modeste Tchaikowsky, *Vie de P.-I. Tchaikowsky*, éd. orig., t. I, p. 468.

(2) Il est fait allusion ici à la période 1874-été 1875, pendant laquelle Rimsky-Korsakoff, qui avait composé déjà à cette époque ses deux premières symphonies et *Sadko*, s'attela à la fugue et à *différentes espèces de contrepoint*, et écrivit jusqu'à l'automne plus de 60 fugues.

(3) Fantaisie pour orchestre *Sadko*, composée en 1867.

(4) Modeste Tchaikowsky, *Vie de P.-I. Tchaikowsky*, t. III, p. 164.

de cailloux (1). » Et ceci était la déclaration d'un compositeur-critique *égoïste jusqu'à l'excès* et pas particulièrement bienveillant à l'égard de ce petit groupe de jeunes musiciens qui était connu, dans la critique, sous le nom de *la bande puissante*, à laquelle appartenait aussi Rimsky-Korsakoff.

Pendant sa longue et brillante carrière pédagogique, Rimsky-Korsakoff a formé tout un groupe d'élèves, dont la plupart se sont fait maintenant déjà un nom dans l'histoire du développement de la jeune école russe moderne. Anton Arensky, Bernhardt (le directeur actuel du Conservatoire de Saint-Pétersbourg), Michel Ippolitow-Iwanoff, Joseph Wihtol, Anatole Ljadow, Sergei Ljapounow, sont ses élèves et ses admirateurs passionnés. Ils sont davantage, car ils se nomment eux-mêmes ses disciples.

Et cette vénération si ardente et si profonde pour celui qu'ils aiment comme un père commun, — le père de leurs talents à tous, — cette vénération-là n'a rien d'étonnant pour celui qui connaît l'absolue honnêteté, la profonde droiture et la simplicité vraiment patriarcale de cette nature si riche de science et de travail, et si modeste, si éloignée de tout faux amour-propre d'auteur dans sa gloire pure et lumineuse.

H. Getteman.

Odessa, 24 février 1908.

I. **Correspondance.**

Paris, 8 février 1908.

Monsieur le Directeur,

L'idée de mon camarade Courau (*Revue musicale* du 1er février) est fort ingénieuse et originale assurément, mais il s'en faut de beaucoup qu'elle soit neuve, ayant été déjà maintes fois proposée et appliquée : d'abord en Angleterre, dès 1843 ; puis, à partir de 1874 au moins, en Allemagne (A. Hahn, H.-G. Vincent, M.-E Sachs), où le mouvement a pris une certaine importance ; association, journal, construction d'instruments par plusieurs facteurs, rien n'y a manqué. Voyez dictionnaires de Grove, v° *Keyboard*, et de Riemann, v° *Chroma*, et aussi Riemann : *Das chromatische Tonsystem*, dans les *Präludien und Studien*, tome I, (Leipzig, H. Semann, 1895), p. 183.

En France pareillement s'est rencontré un apôtre qui déjà croyait, lui aussi, avoir inventé le clavier symétrique à six touches blanches et six noires ; c'est le lieutenant-colonel Ivon, encore un polytechnicien, passé dans la gendarmerie. Dans son ouvrage, *le Réveil de la musique* (in-8°, Nantes, Charpentier, et Paris, Tellier, 1877), les idées relatives au clavier sont assez raisonnables, mais le reste n'a pu que leur faire le plus grand tort, en inspirant au lecteur la tentation de tout laisser là dès les premières pages. Le clavier Ivon a été construit, et le pianiste Ferdinand de Croze l'a présenté dans un concert à Lyon.

Je remarque, en passant, que le colonel Ivon est conduit aux mêmes huit gammes fondamentales que M. Gandillot ; il y arrive à grand renfort de chiffres, comme son successeur, et en partant de principes généraux analogues, mais par des

(1) *Journal de Saint-Pétersbourg*, n° 279, année 1869, rubrique *Chronique musicale*.

calculs tout différents. Cela ne doit pas étonner, ces divers types de gammes étant justifiés par la théorie purement musicale, où les chiffres n'ont rien à voir.

Pour en venir au clavier symétrique, on serait d'abord tenté de déplorer le temps et l'effort perdus à réinventer du vieux-neuf ; mais peut-être l'idée vient-elle aujourd'hui beaucoup mieux à son heure qu'il y a trente ans. Les avantages signalés par M. Courau, et sur lesquels Ivon insistait déjà, sont très réels. L'étude de l'harmonie en serait-elle facilitée ? S'il est vrai que « peu de pianistes connaissent cette science », (on est un peu étonné de rencontrer cette qualification appliquée à l'harmonie par un polytechnicien !) c'est peut-être parce que les professeurs de piano ne l'enseignent guère. Mais les mérites incontestables n'auraient-ils pas pour contre partie certains défauts ? Toute l'admirable littérature du clavecin et du piano a été destinée au clavier traditionnel ; pour avoir quelque chance d'être adopté, il faut que l'instrument modifié s'y prête au moins aussi bien. Je n'ai aucune compétence pour juger la question, qui ne pourrait d'ailleurs être tranchée qu'après sérieuse étude de la disposition nouvelle.

Ce qui est surtout séduisant dans cette disposition, c'est qu'elle répond à l'orientation de plus en plus marquée de la musique vers le chromatisme intégral. Les premiers claviers d'orgue, aux alentours du xe siècle, paraissent n'avoir eu que ce que nous appellerions des touches blanches, y compris une touche pour la note correspondant à notre *si* ♭ (le *b* mol) ; ils étaient l'image de l'échelle théorique d'alors, strictement diatonique ou presque. Mais déjà l'introduction du *b* mol ouvrait la voie par où devaient fatalement passer l'une après l'autre toutes les *notes feintes*. (Voir en particulier le texte important de Walter Odington, fâcheusement altéré dans de Coussemaker, *Scriptores*, I, pp. 215-216, et le curieux petit traité *De Sinemenis*, *ibid.*, I, p. 364, en appendice à l'Anonyme du British Museum.)

Ces *notes feintes* apparaissaient ainsi comme une déviation, une *altération* des notes véritables. Jusqu'au xviiie siècle, dans le système d'accord le plus généralement adopté, conservant autant que possible les tierces majeures justes, les cinq touches accessoires surélevées (je ne dis pas les touches *noires*, car les clavecins présentaient, en général, une opposition de couleur contraire à celle de nos pianos) donnaient respectivement les notes *do dièse*, *mi bémol*, *fa dièse*, *sol dièse* ou *la bémol* (selon qu'on voulait favoriser *la* mineur ou au contraire *ut* mineur) et enfin *si bémol*. On ne pouvait, sans accuser leur fausseté, leur faire jouer le rôle de *ré bémol*, *ré dièse*, *sol bémol*, *la bémol* ou *sol dièse*, *la dièse* ; de là l'impossibilité d'écrire dans des tonalités présentant plus de deux ou trois altérations consécutives. Alors la gamme d'*ut*, correspondant à la série continue des touches inférieures, était vraiment reine. L'adoption du tempérament égal a mis sur le même pied toutes les tonalités concevables ; mais dans chacune d'elles cinq satellites gravitent autour de sept astres principaux : c'est le diatonisme généralisé ; ce n'est pas le chromatisme intégral. Celui-ci apparaît, au contraire, sur le clavier symétrique : plus de rangement, plus de hiérarchie, plus de privilège, plus d'altérations ; mais deux séries régulières de six notes sont mises en évidence, dont chacune constitue la gamme par tons entiers, si souvent et si improprement appelée gamme chinoise (celle-ci est une gamme *sans demi-tons*, ce qui est fort différent). M. Debussy aime à égrener en arpèges les sons de la gamme par tons ; de tels passages s'exécuteraient par un simple *glissando*. Je laisse ici volontairement de côté toute discussion sur la valeur de cette gamme

et sur sa signification tonale, à supposer qu'elle en ait une. Il ne me semble pas qu'une théorie satisfaisante du chromatisme intégral ait encore été donnée; mais son existence dans l'art moderne est un fait, et cela suffit pour l'instant.

L'adoption du clavier symétrique aurait pour corollaire presque nécessaire celle d'une notation adéquate. C'est ce que les partisans allemands du système ont fort bien compris. Notre portée est aussi un clavier de touches blanches où le même écartement correspond tantôt à un ton, tantôt à un demi-ton; cette notation excellemment diatonique, les altérations l'ont passablement détériorée en lui faisant perdre à peu près complètement les mérites d'exactitude diastématique que les professeurs de solfège continuent à lui reconnaître par tradition. Et la surcharge des accidents complique la lecture de difficultés purement artificielles; cet inconvénient, déjà très sensible dans une œuvre comme *le Clavecin bien tempéré*, est devenu presque intolérable dans les partitions modernes.

Cependant M. Courau ne paraît pas envisager la réforme de la notation. Il pense qu'on pourrait écrire toute la musique de piano en *ut* majeur ou *la* mineur. La belle avance! ce serait à merveille si l'on ne modulait jamais. Ce ne sont pas les dièses ou les bémols de l'armure qui sont gênants!

Cette question si grosse de difficultés ne paraît pas non plus avoir attiré l'attention d'Ivon. Et pourtant son clavier même, tel qu'il le présente, est à lui seul une notation chromatique, la meilleure, je crois, que l'on puisse proposer.

G. Allix,

Ancien élève de l'École polytechnique.

P.-S.— Je ne parle ici que du clavier symétrique à deux étages de touches, soit par octave six touches blanches contiguës et six touches noires régulièrement intercalées entre elles, discontiguës, en retrait et à un niveau plus élevé. La disposition à douze touches contiguës sur le même plan ne présenterait que des inconvénients pratiques, et son intérêt théorique m'échappe.

Ce post-scriptum est motivé par la réponse parue dans la *Revue musicale* du 15 février dont le retard de la présente lettre m'a permis de prendre connaissance. Le correspondant paraît n'avoir lu que la moitié de la lettre de M. Courau et l'avoir médiocrement comprise. Pourquoi dit-il que deux *do* successifs seraient de couleurs différentes? L'erreur est un peu forte. Est-ce que 1 et 13 ne sont pas de même parité? C'est, au contraire, la portée diatonique qui manifeste un défaut de ce genre, l'octave d'un interligne étant une ligne, et réciproquement.

G. A.

II. — **A propos d' « Isabelle et de Gertrude »**. — Communication de M. Wotquenne (Bruxelles). — Dans son avant-dernier numéro, la *Revue musicale* publiait un air tiré d'*Isabelle et Gertrude*, lequel offre cette particularité d'être un air de Gluck adapté aux couplets de la pièce par les soins de Blaise, le musicien. De quelle œuvre de Gluck était tiré ce petit morceau? Une communication de M A. Wotquenne, l'érudit musicologue qui a publié un fort utile *Catalogue thématique* de l'œuvre de Gluck, est venue nous en instruire en même temps qu'elle nous apportait tous les détails nécessaires sur la pièce elle-même et sa représentation.

L'air en question provient donc de *la Rencontre imprévue*, « comédie en trois actes mêlés d'ariettes tirée de l'ancien théâtre de la foire, par M. Dancourt,

comédien de Leurs Majestés Impériales et Apostoliques ». Le livret parut à Vienne en 1763. La pièce y fut représentée pour la première fois en janvier 1764. L'air est celui du Calender, sur ces paroles :

Les hommes pieusement
Pour Caton nous tiennent...

Dans l'original, c'est aussi un air de basse ; le seul changement qu'il a subi fut d'être transposé de *sol* en *si* bémol. La pièce dont Dancourt s'inspira et dont Gluck écrivit les airs était de Lesage et d'Orneval. Sous le titre *les Pèlerins de la Mecque*, elle avait été représentée en 1726 à la foire Saint-Laurent. Dancourt, arrivé à Vienne en 1762, venant de Berlin, où il avait remporté de beaux succès d'acteur, écrivit son adaptation à l'instigation du comte Durazzo, directeur des théâtres impériaux. Nous le savons par ce passage d'une lettre du comte Durazzo à Favart. — « Je viens de faire arranger *les Pèlerins de la Mecque*, de feu M. Lesage ; j'en ai fait supprimer le licencieux et n'en ai conservé que le noble et le comique qui a pu s'y allier. Je ne doute pas que ce poème arrangé de cette sorte au goût actuel de la nation ne fasse son effet, surtout étant appuyé d'une musique de la composition du sieur Gluck, homme sans contredit unique dans son genre... » (9 novembre 1763.)

La pièce eut, en effet, du succès. Une reprise en eut lieu à Bruxelles en 1776, le 19 mai. La Comédie italienne la donna à Paris le 1er mai 1790, sous ce titre : *les Fous de Médine ou la Rencontre imprévue*. Elle fut jouée souvent en province. Enfin elle fut aussi plusieurs fois traduite en allemand. Et la popularité de la musique de Gluck était assez grande pour que Mozart (à ce que nous apprend le catalogue de Kœchel) ait écrit, en 1784, des variations pour piano précisément sur cet air du Calender.

Il est remarquable, néanmoins, que la partition originale de Gluck n'ait jamais été imprimée. Le livret seul, comme on l'a vu, le fut à Vienne en 1763. Le manuscrit de la partie musicale est connu seulement par un exemplaire unique qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne.

H. Q.

Informations.

De Monte-Carlo. — Les virtuoses viennent de se succéder nombreux aux derniers concerts, dirigés par M. Léon Jehin.

Trois virtuoses du clavier : l'incomparable artiste Mme Juliette Toutain-Grün, qui a interprété avec un rare talent le *Concerto en* la *mineur* de Grieg, et dont le mécanisme exercé et le brio ont fait merveille dans le *scherzo* du *Concerto en* ré *mineur* de Litolff ; M. Lucien Wurmser, avec une maîtrise superbe, a joué très purement le *Concerto en* ut *mineur* de Saint-Saëns, et Mme Marguerite Long, très remarquable dans le *Concerto en* mi *bémol* de Liszt, qu'elle a détaillé avec une grande limpidité et une savante technique.

Trois cantatrices de grande école : Mme Jeanne Raunay a chanté le grand air du *Freyschütz* avec son charme habituel et traduisit d'admirable façon l'air du *Roi pasteur*, de Mozart; Mme Boyer de Lafory, dont la belle voix prenante et l'art

parfait furent acclamés dans l'air de *Samson et Dalila*, puis une exquise *Berceuse* de Grieg et la belle mélodie *l'Attente*, de Saint-Saëns. Et Mlle Fernande Dubois, qui fit entendre avec un grand style *Fascination* de Marchetti, et deux lieder de A. Thomas et Gounod.

Deux violonistes de talent : Mlle Iva Novi et M. Nico Poppelsdorff, ont fait applaudir leur profond sentiment artistique et leur vélocité dans des concertos de Mendelssohn, Mozart et Max Bruch.

— La reprise de *Rigoletto* a remporté un succès éclatant. Rarement le chef-d'œuvre de Verdi fut aussi magnifiquement interprété.

La célèbre et admirable cantatrice Mme Selma Kurz est une incomparable Gilda ; sa voix pure et fluide, sa magistrale virtuosité, sa profonde expression, son charme exquis, sa puissance dramatique : tout lui a valu le plus grand et le plus juste triomphe.

M. Renaud, que nous avons déjà eu l'occasion d'entendre et d'applaudir dans Rigoletto, y fut aussi beau chanteur que grand comédien ; ce rôle est l'un des meilleurs de ce merveilleux artiste. Il y fut émouvant, tragique, superbe. On l'a frénétiquement acclamé.

C'était le délicieux ténor M. Anselmi qui jouait le rôle du duc de Mantoue : le triomphe ne fut pas moindre pour lui. Quelle voix adorable ! quel art du chant ! et quel charme !

M. Nivette, avec sa belle voix timbrée et puissante, fut un Sparafucile de premier ordre.

Il serait injuste de ne pas associer à ce grand succès Mlle Lucey, une remarquable Maddalena ; M. Douaillier, un Monterone véhément; MMlles Nozeran, Mérentié-Maël, MM. Ananian et Vronsky.

L'orchestre, dirigé par M. Pomé, fut à la hauteur de sa réputation.

— M. Raoul Gunsbourg vient de nous donner une admirable reprise du bel opéra *Mefistofele* de M. Arrigo Boïto.

Toutes les difficultés de mise en scène de cette puissante œuvre lyrique, qui comporte des transformations féeriques parfois peu réalisables, ont été vaincues victorieusement par M. Gunsbourg, et c'est avec la perfection la plus absolue que les transformations décoratives, les apparitions, les fantasmagories, s'exécutèrent avec une facilité magique. Les « décors lumineux » de M. Eugène Frey, une précieuse invention chaque jour perfectionnée, se sont utilement ajoutés aux admirables décors de M. Visconti pour émerveiller le public, stupéfait de tels prodiges de mise en scène, voulus et accomplis par M. Raoul Gunsbourg.

Que dire de l'interprétation, sinon qu'elle fut la plus belle qu'on puisse rêver ! M. Chaliapine, dans le rôle écrasant de Mefistofele, est robuste, puissant, original, pittoresque : un vrai démon sarcastique et terrifiant. On l'a acclamé avec frénésie. Une telle composition lyrique est d'un artiste de génie.

Mlle Chenal, de sa voix magnifique et avec son beau tempérament dramatique, a superbement incarné le double personnage de Marguerite et d'Hélène, et y a remporté un succès triomphal.

Le jeune ténor russe M. Dimitri Smirnoff a remarquablement chanté, d'une voix pure, jeune, délicieuse et généreuse, le rôle de Faust, et y fut chaleureusement applaudi.

Mme Deschamps-Jehin, une accorte et bien amusante dame Marthe, Mlle Durif, une belle et parfaite Panthalis, M. Vronsky, complétaient brillamment cette magnifique interprétation.

Les chœurs furent à la hauteur de leur juste renommée, ainsi que l'orchestre, magistralement dirigé par M. Léon Jehin.

— *La Traviata* a valu un éclatant succès à Mme Selma Kurz, la célèbre cantatrice, dont la virtuosité et le charme sont incomparables.

Le jeune ténor russe M. Dimitri Smirnoff a fait applaudir sa voix délicieuse.

Dans les autres rôles, MM. Scandiani, Nivette, Chalmin, Mmes Mary Girard et Mérentié-Maël furent parfaits.

M. Pomé dirigeait l'orchestre. — E. D.

A l'Hotel Drouot. — On a vendu ces jours derniers aux enchères publiques une trentaine de partitions du compositeur Grétry. Parmi celles d'opéras comiques qui connurent le succès, se trouvaient : *le Huron*, représenté en 1768 ; *le Tableau parlant* (1769) ; *Sylvain ; les deux Avares* (1770) ; *Zémire et Azor* (1771) ; *le Magnifique* (1773) ; *la Rosière de Salency* (1774) ; *la fausse Magie* (1775) ; *les Mariages samnites* (1776) ; *le jugement de Midas* (1778) ; *les Événements imprévus* (1779) ; *Aucassin et Nicolette* (1779).

Et parmi les partitions d'opéras et autres ouvrages lyriques qui furent représentés avec un succès aussi éclatant, on rencontrait dans ce lot celles de *l'Embarras des richesses* (1782) ; *Colinette à la cour* (1782) ; *la Caravane du Caire* (1784) et *Panurge dans l'île des Lanternes* (1781), deux ouvrages burlesques ; *Amphitryon* (1788) ; *Denis le Tyran* (1794) ; *Anacréon ehez Polycrate* (1797).

Enfin, parmi les ouvrages que Grétry donna à la Comédie italienne : *l'Epreuve villageoise* (1783) ; *Richard Cœur-de-Lion* (1784) ; *Guillaume Tell* (1791).

L'ensemble de ces partitions a été adjugé pour la modique somme de 125 francs

A ces partitions était joint un portrait de Berlioz au bas duquel figurait une lettre autographe du grand compositeur où il remercie ceux qui veulent prendre part au festival qu'il organise (26 juin 1844). On a payé le portrait et la lettre 10 francs.

Dans une vente d'instruments de musique anciens, un violon d'Albani a atteint 1.100 francs.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Stratonice

(1790)

MEHUL

Allegro.

Quelle funeste envi e!

ff

Andantino.

pp

Quipeut vous ins_pi_rer le dégout de la vi_e? Ver_

Andantino.

sez vous vos chagrins dans le sein pater

p

nel Ne craignez pas de me dé

più f

plai - re Ne crai_gnez pas de me dé -

sf

- plai - - re A_vez

p

vous quel - ques voeux à fai re quelques

sf

voeux ______ à fai _ re

f

Tout ce quipeutflat_ter les desirs d'unmor_tel Vousl'obtien_
cresc.
f p
f pp
_drez de vo_tre pè _ _ _ _
sf
dimin.
_ re Tous cequipeutflat_ter les dé_sirs d'unmor_
p cresc.
f p
_tel Vousl'obtiendrez devotre pe _ _ _
sf pp
dimin.

_re An_ti_o_chus! O mon cher fils O mon cher

sf sf

fils Ver_sez tous vos chagrins dans le

p pp

sein pa_ter_nel Ne craignez

p

pas de me dé_plai_re Ne craignez

pas de me de_plai - - re Avez_

sf

_vous__ quel_quesvoeux à fai - re quel_ques

sf

voeux ________ à fai - re

sf *p*

Tout ce qui peut flat - ter__ les dé_sirs d'un mor_tel Vous l'obtien_

rf *f* *p* *cresc*

Paris. Imp. A. Chaimbaud et Cie, Rue de La Tour-d'Auvergne. 18.

LA
REVUE MUSICALE
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 7 (huitième année) 1er Avril 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du Théâtre lyrique (*suite*).

Le culte de Dionysos.

Le culte d'un Esprit devenu plus tard un dieu personnel, — d'un Esprit qui est d'abord conçu comme l'auteur de cette série de miracles qu'est la production du vin, puis assimilé à la force régénératrice du printemps, et enfin, par une généralisation de plus en plus grande, à la cause de tous les biens matériels de la vie, ce culte-là, observé dans son point de départ ou son aboutissement rituels, est constitué par un processus de la pensée primitive qui n'a rien d'étonnant pour nous. Les Grecs, comme les Égyptiens, comme tous les peuples, vivaient des produits de la terre ; nous comprenons que l'idée du sol nourricier, élargie par la réflexion jusqu'au concept de Nature, se soit de bonne heure transformée en l'idée d'un Pouvoir invisible, mystérieux, supérieur à l'homme, capricieux aussi comme lui, et considéré par conséquent comme susceptible d'être fléchi, dans ses moments de malveillance, par un culte. Ce que nous avons quelque peine à comprendre, c'est que des œuvres comme *les Choéphores* ou *l'Œdipe-Roi* doivent être rattachées, historiquement, à une telle origine. On dit : la tragédie sort du dithyrambe ; or, si nous admettons que le dithyrambe n'est que l'ancienne incantation traitée artistiquement et développée, il semble bien que tout se tienne, et que nous ayons les anneaux nécessaires pour reconstituer une chaîne d'évolution ininterrompue. Mais la tragédie lyrique des Grecs est fondée sur deux sentiments qui paraissent contradictoires avec l'état d'esprit dionysiaque : *la terreur* et *la pitié*, φόβος καὶ ἔλεος, devise du théâtre sérieux qu'on inscrivait encore, au XVIIe siècle, sur le frontispice des œuvres d'un Racine. Comment arranger cela ?

Dans un livre qui est plein d'étrangetés, de chimères et de belles fulgurations, Nietzsche a mis son intelligence à la torture pour découvrir un lien entre ces deux extrêmes : le culte de Dionysos, tout de libre joie sensuelle, et le spectacle offert à la foule (comme épisode d'une fête !) des pires catastrophes que l'homme puisse connaître. Avec sa grande imagination d'esthéticien allemand et romantique, Nietzsche agrandit le problème et y voit tout de suite un intérêt d'ordre universel. En constatant chez les Grecs un désir toujours grandissant

de réjouissances bruyantes, avec un amour contraire de l'« horrible », une âpre inclination pour le mythe tragique, pour tout ce qu'il y a de terreur, de cruauté, de mystère, de néant, de fatalité au fond des choses de la vie, il pose des questions troublantes comme celles-ci : en somme, le sensualisme débridé des Hellènes n'était-il pas fait de détresse initiale, de misère, de mélancolie et de douleur ? ou bien, si l'on admet l'antériorité du bonheur de vivre, le *tragique* sort-il naturellement de la force, de la santé exubérante, de l'excès de vitalité ? Y a-t-il une névrose de la jeunesse des peuples et de leur adolescenee ? Les Grecs, précisément dans la splendeur première de leur jeunesse, ont-ils eu le besoin du tragique parce qu'ils étaient pessimistes ? Nietzsche, très intrépide, va jusqu'à demander : s'il est vrai que le culte de Dionysos est d'un naturalisme absolument libre, ignorant le *quod decet* des sociétés modernes, et que ce culte coïncide avec la plus grande force du génie grec et l'éclat premier de sa jeunesse, faut-il dire que tout ce qui est venu plus tard pour régler la nature (goût, logique, morale, esprit scientifique) n'a pu être qu'un symptôme du déclin de la force, une preuve de vieillesse, de lassitude physiologique, le signe d'une corruption à laquelle il fallait trouver un remède ?... J'indique ces problèmes à titre de curiosité ; je n'ai nullement à les résoudre. Je me bornerai à marquer les étapes principales de l'évolution d'où le théâtre lyrique est sorti.

I

L'incantation primitive.

Je crois qu'il est impossible de rien comprendre au principe du culte dionysien, comme à tous les autres cultes antiques, si on ne remonte pas jusqu'aux pratiques populaires de la magie musicale, qui sont certainement ce qu'il y a de plus ancien dans la civilisation. Cette thèse n'est pas classique : je ne l'ai trouvée dans aucun des ouvrages modernes qui font autorité sur la question ; mais tel est mon sentiment personnel : les formes de la composition musicale, et, en particulier, celles du théâtre lyrique, ont une origine religieuse ; or les cultes religieux antiques restent pour nous une énigme dépourvue de sens ou indéchiffrable, si on ne les considère pas comme un développement des rites de la magie chantée.

De l'incantation primitive adressée au dieu de la vigne, il ne nous reste aucun spécimen. Elle se réduisait probablement, au point de vue oral et rythmique, à un appel modulé, à la simple invocation d'un nom répété un certain nombre de fois, dans de certaines conditions. Cet appel (comme ἰώ βάκχε, analogue à ἴε παῖαν, *évohé*, etc.) est l'embryon et le premier jet du lyrisme ; il s'est maintenu, en leur servant de refrain, dans les compositions développées et littéraires que nous font connaître les manuscrirs et les inscriptions des périodes civilisées. A défaut de documents directs, nous pouvons nous faire une idée de ce qu'a été la magie grecque primitive, par voie d'analogie, en partant de ce principe qu'en pareille matière les habitudes de presque tous les peuples connus ont été partout les mêmes. Nous avons des primitifs contemporains, qui nous permettent de conjecturer ce qu'ont pu être les primitifs de l'histoire. Les Indiens d'Amérique (qui ne sont plus à proprement parler des « sauvages », mais qui observent des traditions tellement anciennes que très souvent ils n'en comprennent plus le vrai sens) ont, eux aussi, des cérémonies rituelles où ils invoquent des Esprits qui

sont les dispensateurs des biens de la vie, surtout des biens de la terre et de ce qui est nécessaire à la puissance d'une tribu : un grand nombre d'enfants. Par ces deux dernières idées, la cérémonie *Hako*, pratiquée chez les Indiens Pawnees, ressemble fort au culte de Dionysos. (Il faut même remarquer qu'au lieu de prendre le cynique phallos ithyen comme symbole de la fécondité, les Pawnees ont adopté l'épi de maïs, — dont l'analogue est peut-être dans la pomme de pin du thyrse des bacchants). Les morceaux lyriques chantés par ces Indiens et notés par miss Fletcher comprennent une série de couplets où l'on ne trouve que le nom de l'Esprit invoqué, et, pour encadrer ce nom, de pures interjections (Ho ! hare ! he ! etc...) signifiant *attention ! voici !* etc.., ou indiquant un sentiment de respect (1er rituel de la cérémonie *Hako*). C'est bien le lyrisme sous sa forme initiale ; la magie fournit l'élément premier : plus tard, l'imagination des poètes brodera là-dessus ; (souvent, elle conservera l'élément initial, l'appel à l'Esprit, ou la formule magique essentielle, pour en faire le refrain que les modernes ne comprendront plus).

Ce qu'il faut bien comprendre aussi, c'est que la magie des primitifs est fondée sur l'*imitation*. Un de ses grands principes est d'agir « sur le semblable par le semblable ». L'australien qui veut obtenir la pluie pour le bien d'une récolte attendue, verse à terre de l'eau contenue dans un bassin : il croit que l'image artificiellement reproduite d'une chose entraîne la réalité de cette chose. Sur ce principe est établie la figuration des dieux Tlalocs, au Mexique. Or on « imite » (dans le sens antique du mot) de plusieurs façons ; d'abord par la parole ; et c'est certainement le titre d'« artisans *créateurs* » qu'Homère entendait donner aux hommes en les appelant : « *les êtres à la voix articulée* ». On « imite » par le chant et le dessin mélodique ; j'ai analysé ici même une mélodie magique notée par Lumholtz et dans laquelle on trouve de véritables gestes vocaux, d'une direction identique à celle des mouvements que l'incantateur veut obtenir dans le monde extérieur. On imite par la danse. (J'ai déjà lu ici, dans un autre cours, des descriptions de danses où des peuples chasseurs reproduisent les bonds, les démarches, les ruses, etc., du gibier dont ils ont l'intention de faire la capture). On imite enfin par la physionomie, la gesticulation, les changements de toute sorte qui peuvent être apportés à l'habitus physique du magicien. L'usage du masque, si répandu chez les primitifs, n'a pas eu d'autre but. Incidemment, et sans en faire un argument, je rappellerai que sur les parois de certaines cavernes habitées par les hommes de la préhistoire, on a trouvé, à côté de dessins d'animaux admirablement exécutés, des dessins de figure humaine qui tous sont grotesques, parce que, très-probablement, ce sont des reproductions de masques ayant servi dans des rites de magie.

Cette théorie de l'imitation employée dans un but magique et utilitaire nous est imposée par les documents archéologiques ; mais voici ce qui est bien suggestif : cette théorie est précisément celle d'Aristote, lorsque, inconscient des origines de sa propre thèse, Aristote parle de la poésie et des arts désintéressés, uniquement orientés vers la réalisation du beau ! Il dit (et cette parole sera un dogme pour les siècles ultérieurs dans la civilisation occidentale) que toute œuvre d'art est une « imitation » (μίμησις) ; et il énumère, comme moyens d'imiter, les moyens qui ont été employés par les magiciens de tous les temps ! Le lien qui rattache la magie et l'« art » proprement dit est d'une évidence manifeste, à la fois dans les faits et dans les doctrines.

Nous trouvons donc dans la magie primitive tous les éléments qui serviront à constituer le théâtre lyrique : formules verbales, chant, rythmes, danses, travestissements imitatifs, masques. Suivons l'évolution en ce qui concerne le lyrisme seul.

II

Le dithyrambe.

Le dithyrambe est une incantation développée et ornée, transformée en chant choral d'apparat, à un moment où la religion succède à la magie.

Avec les progrès de l'intelligence humaine et de la vie sociale, tout se développe, se précise, s'agrandit. La notion des Esprits supérieurs à l'homme se fixe et se détermine dans des dogmes ; les opérations magiques (peut-être par suite de leurs échecs) deviennent des cultes réguliers où la prière se substitue aux injonctions. Parallèlement, l'incantation se transforme et assouplit sa raideur : d'une recette empirique réputée infaillible, on fait un « hommage » à la divinité. Avec le temps, les rites de la religion elle-même s'affranchissent, sur certains points, d'un formalisme rigoureux. D'abord, le sentiment qui leur est lié, est atténué, moins inquiet : à la superstition (c'est-à-dire à la confiance dans une recette), puis à la foi, a succédé un état d'esprit nouveau, moitié religieux, moitié esthétique, où le divin est mêlé à ce qui est *politique*, et où la piété pure entre dans le domaine de la poésie pour s'allier à l'imagination. On maintient sans doute les liturgies traditionnelles, mais, en dehors du peuple ignorant et docile, les hommes supérieurs les pratiquent *cum grano salis* ou *cum grano voluptatis*. Les fidèles de Dionysos ressemblent à ces modernes qui, sans doute, sont de « bons catholiques », mais qui vont à la messe autant pour entendre de la belle musique et de beaux chants que pour prier. Aux obscures croyances populaires qui restent peut-être intactes, se superpose un libre travail d'interprétation d'où sort, épanouie, la fleur de l'art littéraire et musical.

C'est la période du dithyrambe. Nous pouvons nous en faire une idée d'après un fragment de Pindare que je vais lire. Denys d'Halicarnasse y voyait un spécimen d' « harmonie austère ». On y trouve, reconnaissable, l'incantation, l'appel aux Esprits dont on veut gagner la bienveillance à l'aide des formules chantées ; mais on y voit également tout autre chose :

« Jetez les yeux sur notre chœur, envoyez-nous la joie et l'éclat, ô dieux « olympiens qui, au milieu des parfums de l'encens, visitez le centre de la sainte « Athènes et sa place brillante de gloire et de magnificence. Recevez les cou- « ronnes de violettes et l'offrande des fleurs printanières, et daignez regarder « le poète qui, de la fête de Jupiter, s'est avancé avec un hymne éclatant vers le « dieu couronné de lierre, celui que nos bouches mortelles invoquent sous les « noms de Bromios et d'Eriboas. Je suis venu célébrer la race des héros glorieux « et des femmes de la famille de Cadmos (c'est-à-dire Dionysos fils de Sémélé et « petit-fils de Cadmos). Dans l'argienne Némée, le devin attentif saisit le moment « où la palme s'élance du tronc, quand s'ouvre la chambre des heures et que « les fleurs odorantes sentent le souffle embaumé du printemps. Alors le feuil- « lage aimable des violettes se répand sur la terre immortelle, alors les roses « s'enlacent dans les chevelures, les voix retentissent mêlées aux accords des « flûtes, et les chœurs font résonner les louanges de Sémélé, ceinte d'un gracieux

« bandeau. » Et dans un autre fragment dithyrambique, le poète thébain chantait le merveilleux éclat dont rayonnait Athènes à pareil jour : « O ville brillante, « ville couronnée de violettes, mille fois digne d'être chantée, rempart de la « Grèce, illustre Athènes, acropole divine ! »

Ce texte donne lieu aux observations suivantes :

Le poète est devenu le collaborateur du prêtre (successeur du magicien). Il ne se borne pas à voir en Dionysos le dieu qui personnifie les forces et le renouveau de la nature : il établit une certaine solidarité entre Dionysos et les autres divinités du panthéon hellénique Il généralise. Il voit surtout Dionysos sous l'angle politique : il parle en citoyen d'Athènes pour qui la vie publique de la cité et les choses religieuses ne font qu'un. Cette connexité établie entre le divin et le profane est un fait capital. Il y en a un autre : on voit très bien que Pindare traite des mythes déterminés, mais les interprète librement. Il parle des « chevelures où s'enlacent des roses ». Ce n'est plus une formule rituelle; c'est un ornement de langage. Il dit cela; il aurait pu dire autre chose. Il n'est plus prisonnier des mots et des rythmes. L'imagination va faire son œuvre.

III

L'action dramatique. — D'après le fragment de la composition de Pindare qui vient d'être cité, on peut se faire une idée de la double extension qu'a prise le culte du dieu de la vigne, à la fois du côté religieux et du côté social, grâce à l'imagination d'un poète hellénique. Ce qui subsiste et subsistera toujours (même sous des formes nouvelles) des anciens rites, c'est l'invocation ; c'est aussi le principe même des rites qui accompagnent les formules orales : l'imitation.

Dans le culte initial de Dionysos, à côté des choses *dites* (ou chantées), il y avait les choses *faites*, *l'action*, dont l'objet était de représenter tout ce qui est essentiel dans la conception de la personne du dieu. Cette dualité formera toujours la base du théâtre grec, et il nous paraît facile de saisir les divers moments de l'évolution. Lorsque le dieu a une légende complète, la partie mimée prend plus d'importance et de développement. Lorsqu'il est rattaché aux autres dieux, l'invocation n'a plus un objet unique, étroitement limité, et s'enrichit de toutes les idées morales sur la condition de l homme, la nécessité de la modération et de la sagesse, etc., etc., qu'entraîne cette généralisation. En même temps que le point de vue se déplace et que l'horizon s'agrandit, s'effectue peu à peu un progrès décisif : à l'origine, c'est un seul officiant qui, avec le concours d'autres hommes servant de figurants ou de comparses pour les cortèges, est chargé de mimer la légende ou certains épisodes caractéristiques de la légende de Dionysos ; il est, non pas soliste ou *monologuiste*, comme on dirait aujourd'hui, mais « pantomime ». Puis il s'adjoint un « second acteur ». Enfin la cérémonie rituelle n'ayant plus un caractère exclusivement religieux et étant associée à une solennité politique, on songe tout naturellement à traiter *d'autres légendes* divines que celles de Dionysos. Dans une dernière période, — où, d'ailleurs, on ne rompra jamais d'une façon absolue avec le principe du mythe, mais où on se rapprochera de plus en plus de la réalité, — on traitera des légendes purement humaines. Le chœur, qui était d'abord l'essentiel parce qu'il représentait l'incantation primitive, verra son rôle diminuer peu à peu et sera obligé de céder

la première place aux simples acteurs. Avec Sophocle, avec Euripide surtout, il commencera à être dépossédé et à devenir un hors-d'œuvre. Pendant la période romaine, l'orchestre où il régnait d'abord (sans scène) devient un demi-cercle ; au lieu d'un demi-cercle, chez les modernes, ce sera moins encore ; et, d'autre part, sur la « scène », le progrès continuera de plus en plus, dans un sens opposé. On traite des sujets « tragiques » ? Sans doute ; mais il ne faut pas être dupe de ces mots de « terreur et pitié ». C'est, comme dirait Montaigne, « un fantôme à estonner les gens ». Il s'agit avant tout de rehausser l'attrait d'une grande fête populaire, et on peut y arriver, *entre autres moyens*, par des spectacles qui, en dépit d'Aristote et de Nietzsche, n'ont rien de douloureux, d'austère, de sombre, ou de « pessimiste », parce que la poésie les enveloppe et les transforme en beauté. Ainsi, une Parisienne très délicate mettra dans son salon la statue en bronze d'un dieu chinois monstrueux, ou un masque japonais grimaçant, non pas pour effrayer ses hôtes, mais parce que ce sont des pièces d'art, d'un travail curieux. N'oublions pas, d'ailleurs, que les Grecs avaient aussi, à côté de la tragédie, le drame satyrique et la comédie...

L'évolution que j'ai esquissée constitue un ensemble où tout paraît bien en place. Du point de départ à la première étape importante (représentée, si l'on veut, par le *Prométhée* ou *les Perses* d'Eschyle), tout semble s'enchaîner, tout concorde avec les observations qu'on pourrait faire dans d'autres domaines de l'histoire ; et, de cette étape jusqu'à Lulli, Meyerbeer ou R. Wagner, il n'y a point de difficultés.

L'important, c'est le point de départ que j'ai proposé d'admettre. On a dit : celui qui, au lieu de *raconter* la légende de tel ou tel personnage, s'identifia avec lui et agit en conséquence, fut le vrai créateur du théâtre. Je ne crois pas que l'apparition du drame lyrique soit due à cette sorte de coup d'audace ; je ne le crois pas, parce que la magie est ce qu'il y a de plus ancien dans l'histoire des sociétés humaines, et parce que la magie contenait tout ce qu'il fallait pour le théâtre : l'*imitation* (au sens aristotélicien du mot, c'est-à-dire la reproduction d'un groupe de faits et d'idées) ; elle était faite de chant, de gestes, de danses : elle avait donc tous les éléments que nous retrouvons dans les chefs-d'œuvre de l'âge classique. Il suffisait du génie des poètes pour tirer le chêne du germe où il était inclus.

On a dit aussi (ce fut l'opinion de Bœckh) : le premier genre qui fait son apparition, c'est le récit, l'épopée ; puis vient le lyrisme ; enfin le théâtre. Si l'on admet ce que je viens de dire, une telle manière de voir doit paraître inexacte. Pour la justifier, on a dit que le lyrisme était personnel, « subjectif », et que, vraisemblablement, on n'avait pas débuté par une poésie de ce genre. Faut-il dire si l'incantation des primitifs est quelque chose de « subjectif » ou d' « objectif » ? Je penche pour « objectif », car le magicien emploie des formules qu'il n'invente pas et qu'il considère comme capables d'agir *par elles-mêmes*. Je suis donc en règle avec les définitions d'école. Je n'irai pas jusqu'à dire que le drame chanté est la première forme qu'ait prise la poésie ; un tel paradoxe ne serait tolérable que si on s'entendait d'abord sur le sens à donner au mot drame, et il faudrait sans doute réduire ce sens à trop peu de chose pour qu'un tel mot lui fût applicable. Mais je suis convaincu que le premier genre, historiquement, est la poésie lyrique, avec la forme primitive de l'incantation ; et que le théâtre chanté est sorti de là.

IV

Laissons maintenant de côté ces problèmes un peu ardus. Revenons à la simple constatation des faits que je signalais au début de ma dernière leçon, en montrant le singulier éclat du culte de Dionysos au ve siècle. A pareille époque, ce culte a déjà un caractère commémoratif; la tradition s'y combine avec le génie des poètes musiciens ; et, après l'esprit philosophique, un demi-septicisme ne tardera pas à y pénétrer ; mais quel élan il donne à l'imagination des artistes créateurs ! quel public admirablement préparé il leur offre ! quels éléments de « succès » pour ceux qui aiment à entrer en communion avec la foule et à la dominer !

Les Grecs ont fait sans effort ce que nous, modernes, nous cherchons péniblement à réaliser sans y parvenir et ce qui est si favorable à la production d'un art vraiment supérieur : ils ont eu des fêtes populaires. Nous n'en avons plus; et il en résulte que notre théâtre lyrique est sans orientation, sans contact direct avec l'esprit public. Cette impuissance à organiser une grande fête populaire — conséquence peut-être obligée de l'énorme extension de l'État — me paraît être un des caractères les mieux constatés de notre démocratie. La royauté, sous l'ancien régime, avait organisé des fêtes extrêmement brillantes ; mais réservées seulement à la noblesse : le peuple les payait, sans y participer. Par suite, elles ne pouvaient donner naissance qu'à un art conventionnel et faux, sans indépendance et sans variété, restreint à une esthétique de cour ou de salon. La Révolution a pu organiser quelques fêtes sublimes, mais dans des circonstances exceptionnelles (comme la Fédération). Elle a bien voulu glorifier et chanter la nature : ainsi en 1796, il y a des hymnes de Martini, de Berton, de Lefèvre, de Janin, à l'Agriculture, pour rendre

> hommage à la pompe rustique
> qui règne aux jours de la moisson;

— mais tout cela est artificiel, inspiré par des souvenirs de littérature classique, plein de bonnes intentions, abstrait, sans racines dans les usages réels et les traditions nationales!

Aujourd'hui la situation est encore plus défavorable : la foi et l'enthousiasme font défaut ; l'esprit de critique et de scepticisme arrête tout élan ; et puis, plus on est nombreux, plus une réjouissance comme celle des Grecs devient difficile. Il faut qu'une fête nationale ait beaucoup d'ampleur, mais qu'un certain esprit de famille y persiste ; et cela n'est plus possible dans nos vastes sociétés modernes, si confuses et si mêlées. Au cours de la dernière grande Exposition universelle, on avait construit une « salle des fêtes » grandiose. Elle n'a servi qu'à réunir des personnages officiels pour entendre quelques discours ; sa véritable fonction n'a pu être remplie. Les Parisiens et les étrangers s'y rendaient non pour prendre part effectivement à des actes collectifs, mais pour assister, comme spectateurs, à des réjouissances qui n'existaient pas, ce qui réduisait leur concours à une simple promenade d'oisifs. Nous avons une religion qui, à beaucoup d'égards, est bien supérieure à celle des Grecs; mais comme je l'ai dit, elle condamne la nature ; et au lieu d'être identifiée, comme chez les anciens, avec le gouvernement et la loi du pays, elle est en dehors d'eux, et ne s'entend pas avec eux.

Nous avons une fête civile, le 14 juillet ; mais, sauf l'illumination obligée des monuments publics, les harangues officielles et les décorations, elle se réduit, comme manifestation populaire, à quelques petits bals de quartier avec un maigre orchestre en plein air. Le carnaval, on sait ce qu'il est devenu. Frappé de cette situation commune à tous les pays, qui a son contre-coup inévitable dans les arts et qui contrarie leur essor, R. Wagner a voulu refaire, en Allemagne, ce qu'une culture intensive et cosmopolite avait détruit : il a créé le théâtre de Bayreuth ; mais il n'a pas réussi de la façon qu'il voulait : dans les premières années, son appel a été surtout entendu par des Américains, et des Français ; et aujourd'hui son œuvre semble compromise, ou dépassée, ou simplement classée comme celle des grands compositeurs qui l'avaient précédé.

En France, nous avons eu aussi des velléités de renouveau : lorsque des cadres magnifiques comme le théâtre d'Orange ou les arènes de Béziers ont été remis en usage, nous avons cru un instant que l'art musical contemporain allait faire revivre l'art antique avec sa grandeur, son éclat et presque son caractère religieux ; mais on s'est bientôt aperçu que, si on avait le cadre, on était fort embarrassé pour trouver ce qu'il fallait mettre dedans ; après avoir demandé des opéras aux compositeurs les plus estimés, on en a été réduit à reprendre des œuvres anciennes : on est allé, à Orange, jusqu'à jouer la IX[e] symphonie avec chœurs de Beethoven ! et ces exécutions sont devenues semblables à celles de Paris, avec cette seule différence qu'elles imposent aux amateurs, aux « critiques » et aux reporters, un déplacement considérable et fatigant dans la période des vacances.

Devant notre drame lyrique désemparé, celui des Grecs va apparaître jeune, fort, brillant, soutenu par tout ce qui fait la vie d'une nation.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Exécutions et publications récentes.

ŒUVRES DE M. RICHARD STRAUSS. — Au concert du Châtelet (22 mars), M. Strauss a dirigé lui-même un concert dont le programme était consacré à un choix de ses œuvres. C'est une très grande personnalité musicale que M. Strauss, cela n'est pas douteux ; sa puissance orchestrale de construction est merveilleuse. Mais nous ne l'admirons pas sans de sérieuses réserves. Le prélude de l'opéra *Guntram* (œuvre de jeunesse, il est vrai) est trop visiblement imité des préludes de *Lohengrin*, de *Tristan*, et, dans la deuxième partie, de l'ouverture des *Maîtres chanteurs*. La mélodie *Stændchen* (accompagnée au piano) est jolie, mais un peu banale : c'est le « gemüth » allemand, avec des clausules mélodiques dont l'ingénuité est un peu bébête ; l'ensemble est légèrement commun et « café de dames viennoises ». *Mort et Transfiguration* est écrit sur des lieux communs romantiques surannés, et s'en ressent un peu. La *Symphonie domestique* est une œuvre d'une extraordinaire valeur technique, mais touffue et longue à l'excès sans nécessité, trop dépourvue de goût, et surtout de sentiment. Comme je préfère une symphonie de César Franck, — ou un *lied* de Schumann !... Je préfère aussi — en ce qui concerne la couleur et pour des motifs de goût français — une œuvre comme la *Danse macabre* de Saint-Saëns ! M. Dukas a fait encore

tout aussi bien, avec moins de fracas que M. Strauss. La tour Saint-Jacques me semble plus belle que la tour Eiffel ; les pyramides d'Egypte, si on pouvait les mettre l'une sur l'autre, ne vaudraient pas certaines statuettes de Tanagra. M. Strauss met Pélion sur Ossa et remue ciel et terre trop inutilement, dans les petits sujets. Et M. Rimsky-Korsakoff me paraît beaucoup plus poète que lui ! — Mme Wieniawski est une cantatrice agréable, mais la justesse de la voix a laissé quelquefois à désirer. — S.

Opéra. — Les recettes détaillées contenues dans le « baromètre musical » que nous publions plus loin sont plus instructives pour le lecteur — et plus impartiales — que de longues dissertations. On y verra d'abord que, sous la direction de MM. Messager et Broussan, les recettes n'ont pas sensiblement varié ; on y verra ensuite que le public continue à donner nettement sa faveur à *Faust* et au *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. A l'Opéra-Comique, les œuvres de M. Massenet font aussi le maximum. Les compositeurs sont prévenus ; ils peuvent mépriser cette esthétique ; mais il sera bien entendu qu'en ce cas ils ne tiennent pas à l'approbation du public, et qu'ils écrivent pour eux-mêmes plutôt que pour les autres. — H.

« Rédemption » de César Franck (Société des concerts du Conservatoire). — Le poème-symphonie de Franck, qui eut si peu de succès lors de son apparition en 1873, fait maintenant partie du répertoire de nos grandes compagnies symphoniques, et la fameuse ouverture de la seconde partie, qui est d'ailleurs bâtie sur des thèmes empruntés à l'ouvrage, est une des pièces orchestrales les plus jouées présentement. Ce morceau symphonique pourrait être le couronnement et la conclusion de l'œuvre ; ce qui vient ensuite est un peu superflu. La musique ancienne avait d'interminables reprises ; la musique moderne a des redites aussi coupables. J'aime beaucoup le chœur d'hommes qui vient après l'interlude. Les sons bouchés des cuivres et les cordes pizzicati donnent aux voix un relief saisissant. Et pourtant j'aimerais à voir l'œuvre finir sur les derniers accords du morceau symphonique !

Il est oiseux de dire que l'orchestre de la Société des concerts a été à la hauteur de sa tâche. Les chœurs ont également très bien chanté. Je serai plus réservé en ce qui concerne Mlle Rose Féart. Quant à M. Brémont, c'est le récitant idéal. Qui pourra jamais songer à remplacer un jour M. Brémont ? — H. B.

« Le Sacrifice d'Isaac. » (Concert Paul Seguy a la salle Pleyel). — M. Seguy donne chaque année un grand concert dans lequel il s'efforce de produire des œuvres nouvelles et de rendre à la lumière des œuvres anciennes oubliées. La dernière séance qu'il organisa se terminait par le tableau des Incas des *Indes galantes* de Rameau. On ne saurait trop louer le zèle qui a été déployé en cette occurrence, lorsqu'on songe au travail que nécessitent les études d'une œuvre semblable, dont les parties séparées d'orchestre et de chœurs n'existent même pas. La « Fête du soleil », qui constitue la plus belle partie de cette « entrée », est d'une splendeur et d'une richesse mélodique extrêmes. Rameau fut un précurseur et l'on conçoit qu'il put être discuté par ses contemporains autant, sinon plus, que Wagner durant la seconde moitié du siècle dernier.

M. Mouquet a écrit une partition sur le poème biblique de Paul Collin : *le Sacrifice d'Isaac*, dont M. Seguy nous donnait la primeur. Ce petit oratorio se

divise en trois parties d'où se dégage un parfum séraphique très distinct de l'odeur d'encens des œuvres fades, très différent aussi des relents musqués des compositions ultra-modernes. N'ayant à sa disposition qu'un orchestre restreint, M. Mouquet a sagement fait parler l'harmonium, et aussi le piano ; l'impression générale que donne cet oratorio est reposante et douce. Peut-être la scène du sacrifice n'est-elle pas assez dramatique ; mais l'on sait que c'est un sacrifice « pour rire », et l'ange qui arrête la main d'Abraham s'exprime en un *andantino* d'une inspiration vraiment suave, et dont Mme Tresse a bien rendu le sentiment. Le chœur des pasteurs qui sert d'introduction à l'œuvre, le joli prélude de la deuxième partie et le chœur final sont de belles pages, qui honorent le compositeur. Mme Huguet a chanté avec beaucoup de goût musical la partie de Sara. M. Seguy est un Abraham trop jeune. Quant à M. Bernard, c'est un Isaac dont la voix est bien peu étendue. Le registre grave de ce ténor est tout à fait défectueux. M. Bernard a eu pourtant de meilleurs moments dans la *Saison des semailles*, un chœur mixte de M. Fernand Masson écrit en style fugué et d'une agréable sonorité, à qui l'on fit un succès mérité. Des œuvres de MM Sachs, de la Tombelle, Villain et Adalbert Mercier complétaient le programme. — H. B.

Monte-Carlo. — Une œuvre très intéressante a été révélée aux Concerts classiques : *la Dogaresse*, opéra en 3 actes de M. Sinadino, dont Mlles Yvonne Dubel, Lucey, MM. Koubitzki et Ananian, ont chanté plusieurs grandes scènes. L'orchestre en a donné d'importants fragments symphoniques.

L'inspiration sincère, la chaleur passionnée de la musique mélodique de M. Sinadino, le coloris et la plénitude de son orchestration, ont valu un très vif succès aux fragments de *la Dogaresse* qu'il faut espérer entendre bientôt à la scène.

Les concerts sont toujours du plus haut intérêt : aux dernières séances, on a chaleureusement applaudi une sélection d'œuvres de Mme Gabrielle Ferrari, pages d'orchestre d'un beau souffle, mélodies délicieusement chantées par Mlle Yvonne Dubel, et une brillante *Rapsodie espagnole* qui a permis à Mme Ferrari de faire admirer sa virtuosité de pianiste M Alexandre Georges a conduit des fragments de *Miarka*, des fragments d'*Axel* et un superbe poème symphonique, la *Naissance de l'amour*. On a bissé l'exquise chanson *Si l'eau qui court* divinement chantée par Mme Marguerite Carré.

Parmi les virtuoses les plus acclamés, il faut citer le merveilleux violoniste, M. Georges Enesco, dont la pureté de son et l'ampleur de style ont soulevé l'enthousiasme, — et Mme Clotilde Kleeberg, pianiste remarquable, d'un doigté délicat et d'un charme délicieux. — E. D.

L'office de la Circoncision, improprement appelé « Office des Fous », 1 vol. xii-244 p., par l'abbé Villetard (chez A. Picard, 12 fr.). — Il existe deux manuscrits célèbres reproduisant cet office : le manuscrit de Beauvais et celui de Sens. Ils reposent, l'un dans le Musée Britannique, — avec plusieurs de nos dépouilles opimes, naturellement ! — et l'autre dans le musée municipal de Sens.

Le premier reste encore inédit, mais pas pour longtemps, il faut l'espérer.

Le second vient d'être mis sous nos yeux — le mot n'est point trop fort — par M. l'abbé Henri Villetard, qui, on le voit, sait noblement occuper les loisirs que lui laisse la modeste paroisse de Serrigny.

Le musicologue s'est proposé un double but : disculper l'Église d'accusations injustes et enrichir le trésor de l'archéologie musicale.

Qu'était-ce donc que cette *Fête des Fous* ou de l'*Ane* qui a fait couler tant de flots d'encre ? — C'était probablement une épave des fêtes naturalistes que les païens célébraient au commencement de janvier en l'honneur de Janus.

Sans aucun doute, à l'origine, l'Église avait tenté de substituer à ces rites orgiaques des cérémonies s'harmonisant mieux avec la morale pure du Christ : c'est ainsi, au dire des canonistes, que la procession de la Chandeleur avait remplacé les Lupercales. Mais on sait combien s'incrustent tenaces au cœur du peuple les traditions invétérées : ces réunions religieuses dégénéraient souvent en scènes de carnaval, et plus d'une fois les jeux devinrent sanglants. Aussi entendons-nous, dès le XIe siècle, l'autorité ecclésiastique tonner contre de telles profanations.

Devenu archevêque de Sens, Pierre de Corbeil († 1221) s'empressa, non pas d'abolir, mais de transformer la *Fête des Fous;* c'est dans cette intention qu'il centonisa — car il n'en composa point toutes les pièces — l'office de la Circoncision. Ce même Pierre de Corbeil, l'un des docteurs les plus fameux de l'Université, très versé aussi dans l'art musical, avait déjà composé pour la fête de l'Assomption un office qui renferme de superbes mélodies, notamment le ℟. *Virginitas*, inséré dans les *Variæ preces* de Solesmes, p. 194. Tout porte à croire que l'auteur essaya de convertir la fête profane en une fête musicale, dont le *bacularius* ou préchantre serait le héros.

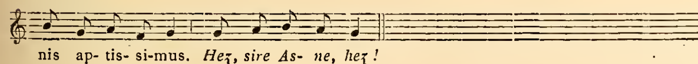
Examinez cet office avec la dernière minutie, vous n'y découvrirez aucune expression grossière ou impie, aucune rubrique contraire aux convenances ou même au bon goût.

La seule pièce un peu extraordinaire, c'est la fameuse *Prose de l'Asne*, dont on a fait mal à propos tant de gorges chaudes. Nous allons la transcrire *in extenso ;* on aura ainsi un joli spécimen de l'art populaire au XIIIe siècle, et puis l'on se convaincra que le texte ne blesse en rien les bonnes mœurs.

PROSE DE L'ASNE



1. O- ri- en- tis par- ti- bus, aduen- ta-uit a- si-nus, pulcher et for-tis- si-mus, sar- ci -



nis ap- tis- si-mus. *Hez, sire As- ne, hez !*

2. Hic in collibus Sichen
enutritus sub Ruben,
transiit per Iordanen,
Saliit in Bethleem. Hez !

3. Saltu uincit hinnulos,
dagmas et capreolos,
super dromedarios
uelox Madianeos. Hez !

4. Aurum de Arabia,
thus et myrram de Sabba
tulit in ecclesia
uirtus asinaria. Hez !

5. Dum trahit uehicula,
multa cum sarcinula,
illius mandibula
dura terit pabula. Hez !

6. Cum aristis ordeum
comedit et carduum :
triticum a palea
segregat in area. Hez !

7. Amen dicas, asine,
iam satur ex gramine,
amen, amen itera,
aspernare uetera. Hez !

A remarquer en passant que le codex de Beauvais écrit cette prose en *tritus*, c'est-à-dire dans un ton qui correspond à notre *ut* majeur. Le *fa* naturel du manuscrit de Sens paraît bien dur à nos oreilles affinées, et l'on se demande si, dans la pratique, les choristes ne l'adoucissaient pas un tantinet.

Après la dernière strophe, le manuscrit de Beauvais ajoute ce refrain :

Hez va, hez va, hez va, hez !
Biax sire asne, car alez,
Bele bouche, car chantez.

En somme, cette Prose est bien innocente ; il n'y a pas de quoi fouetter un chat. Mais, dira-t-on, que diable venait faire l'âne dans un office divin ? — L'équité commande de ne pas juger le moyen âge avec nos idées modernes. Les gens naïfs d'alors voulaient tout simplement honorer l'âne qui porta la Vierge et le Christ : « Ce serait méconnaître entièrement l'esprit du temps, dit à ce sujet Albert Réville, que de s'imaginer qu'il y eût dans tout cela la moindre intention railleuse contre l'Église ou ses doctrines. Ces incroyables naïvetés étaient sérieuses. Elles attestent une époque de foi absolue, intacte. »

Malheureusement, la populace ne sut pas se contenir longtemps dans les justes limites tracées par Pierre de Corbeil : malgré de fréquents anathèmes lancés par l'Université, les Pontifes et les Conciles, ces indécents badinages reprirent cours de plus belle et se prolongèrent jusqu'au xvie siècle.

*
* *

Les esprits délicats qui se plaisent aux choses du passé rendront justice à M. Villetard : impossible de trouver dans une étude plus de conscience, plus d'érudition, plus de sagacité. Ajoutons que l'éditeur Alphonse Picard s'est souvenu que *noblesse oblige ;* avec ses splendides phototypies et son originale notation médiévale, ce riche volume peut se présenter dans tous les salons.

Rien n'échappe aux investigations de l'auteur : il descend jusqu'aux plus minimes détails ; le paragraphe des lacérations mentionnant soit les lacunes d'une note produite par un trou, soit l'usure et les traces laissées au coin intérieur des feuillets par le contact des doigts, prouverait à lui seul l'amour respectueux et, si on l'ose dire, le culte dont l'archéologue a entouré ces vénérables parchemins. Ah ! ce n'est pas lui, bien sûr, qu'aurait ainsi vitupéré le moine de Corbie : « Ami lecteur, retiens tes doigts ; prends garde d'altérer l'écriture de ces pages ! »

Grâce à M. Villetard, nous avons, après lecture, une connaissance approfondie du manuscrit ; sa reliure avec son diptyque d'ivoire remontant au ve ou vi^e siècle, et par conséquent d'une valeur inappréciable, son format, son âge, sa notation musicale, son état matériel, etc., etc., rien n'est oublié.

Formulons pourtant deux légères critiques.

Le chercheur préférerait sans doute avoir sous la main, immédiatement avant

le texte musical, tous les renseignements, avis, corrections, notes, remarques, variantes ayant trait au chant : s'il est obligé d'errer çà et là, de revenir sur ses pas à la découverte d'un détail qui l'avait frappé, il lui arrive de s'égarer : alors il perd patience et fait retomber sur l'auteur les conséquences d'un mauvais caractère.

Autre *desideratum* : nous aurions voulu des éclaircissements plus abondants sur quelques rubriques de la fête. On sort insuffisamment documenté sur les différents cortèges. En quoi consistaient au juste les conductus *ad ludos*, *ad poculum* ? On aimerait à le savoir.

Mentionnons au vol quelques particularités.

Le codex comprend 33 folios de vélin dont l'écriture et la notation annoncent les premières années du XIIIe siècle ; ce qui en augmente le prix, c'est qu'il fut probablement écrit par Pierre de Corbeil lui-même. Ainsi pense du moins l'éminent paléographe M. Quantin :

Cet office n'est autre que l'office ordinaire de la Circoncision, avec adjonction de nombreux tropes, de 4 ou 5 morceaux extra-liturgiques et de plusieurs autres empruntés à des fêtes diverses. Nous avons été quelque peu déçu de n'y pas rencontrer les leçons des matines et l'acrostiche en vers sibyllins :

Iudicii signum tellus sudore madescet, etc.

Parmi diverses rubriques musicales, il en est une qui concerne le faux-bourdon antique à trois voix et l'autre l'*organum* ou diaphonie. C'est un des plus anciens manuscrits qui fassent mention de ces rubriques.

Le faux-bourdon à troix voix se composait du chant, ayant au-dessus de lui, comme effet réel, des tierces et des sixtes, tandis que l'*organum* ou diaphonie n'était que le redoublement de la mélodie à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure.

Sans doute, dans ces rudes accords, il y a de quoi dérouter l'oreille moderne, façonnée par une éducation séculaire à d'autres agrégations ; mais il ne faut pas oublier que cette harmonie primitive a engendré la polyphonie actuelle : à ce titre, elle mérite le respect de l'archéologue et du véritable artiste.

Voici, comme curiosités musicales, ces deux fragments harmonisés par M. Villetard :

Quatuor vel quinque in falso, retro altare.

Contra-ténor
Déchant
Ténor

Hec est fes-ta di- es fes- ta-rum fes-ta di- e- rum.

Versus cum organo.

A la quinte supérieure { Contra-ténor
(pl. ch.) Ténor

Xpristus ma- nens quod e- rat, as-su-mens quod non e-rat.

Le même à la quarte inférieure.

Plain-chant
Déchant

Xpristus ma- nens quod e- rat, assumens quod non e-rat.

Des cantilènes, charmantes de grâce et de naturel, — surtout dans les chants syllabiques, — ornent chaque page de ce recueil. Il faut reconnaître que les musiciens du moyen âge possédaient le génie de la mélodie ; les airs naissent en quelque sorte sur leurs lèvres, comme les fleurettes poussent dans les bois, et M. Bourgault-Ducoudray a grandement raison quand il dit que nos compositeurs modernes ne perdraient rien à retremper leurs inspirations à ces sources pures : il y a là de quoi rajeunir la langue musicale.

Ne sachant encore que bégayer des harmonies enfantines, les médiévistes se rattrapaient en se grisant de mélodie ; parfois même, semblables aux musiciens d'Horace, ils n'en finissaient plus. De là certains mélismes exubérants, certains répons justement appelés *prolixes*, comme par exemple le *fabrice mundi* et le *collocaret* qui permettaient aux choristes aimés des fidèles d'épanouir leurs voix, *pavonis instar*. Mais quoi, le rossignol, lui aussi, est *prolixe*, et il lance à pleins poumons des roulades, des trilles, des fioritures, des points d'orgue, des broderies, etc. Qui donc oserait s'en plaindre ?

Plusieurs de ses mélodies devancent leur époque : on les croirait écloses tout près de notre siècle, tant elles exhalent un parfum moderne. Ainsi en est-il, par exemple, des chants processionnels : *Natus est, natus est ! — Nouus annus hodie, — Kalendas ianuarias*, — qui, même aujourd'hui, passeraient pour neufs.

Analysez par le menu les fragments suivants du Répons *Viderunt Emmanuel* :

℟. Ui-de- runt Em-ma nu-el, Patris u- ni-ge-ni-tum, in ru- inam I-
sra-hel et sa- lu- tem pæ- si- tum : Ho-minem in tem-po- re, Uerbum in prin-ci-
pi- o, ur-bis quam fun-da-ue-rat, na-tum in pa- la- ti- - - - - - - - - - - - - - -
- o.

Franchement, si l'on ne savait, par l'écriture et la notation, que ce morceau remonte au moins aux débuts du XIIIe siècle, la muse sémillante de Grétry ou de Monsigny pourrait en revendiquer la paternité : il y a là comme un air de famille avec le *Déserteur*.

Je ne dé- ser- te- rai ja- mais, ja-mais que pour al-ler boi- re, Que
pour al- ler boire à longs traits de l'eau Du fleuve où l'on perd la mé- moi-re. etc.

Nous n'avons pu que tracer un faible aperçu de ce beau volume ; si néanmoins cette sèche énumération suggère à d'autres l'envie de parcourir l'office de Pierre de Corbeil, nous n'aurons pas perdu notre temps, et nous sommes convaincu qu'après lecture ils nous remercieront de la noble jouissance qu'ils auront éprouvée.

En finissant, nous retournerons à M. Villetard, comme bien mérité, le compliment qu'il adresse aux pionniers de la première heure : « Sachons gré à ceux qui, les premiers, ont su tirer des manuscrits poudreux du moyen âge les franches et naïves mélodies qui ravissaient l'âme de nos pieux ancêtres. »

EUGÈNE CHAMINADE, ch. hon.

MUSIQUE ET INCONSCIENCE. INTRODUCTION A LA PSYCHOLOGIE DE L'INCONSCIENT, par A. BAZAILLAS, 1 vol. in-8°, VI-320 p. (chez ALCAN). — Chacun de nous a pu éprouver par lui-même que la vie intérieure est une chose assez obscure. Nous ne nous rendons pas très bien compte de ce qui se passe en nous, et si certains points de notre âme sont vivement éclairés par la lumière de la conscience, la majeure partie reste dans l'ombre et s'agite confusément comme un grand tumulte ignoré. Cet inconnu psychologique a reçu des philosophes le nom d'*inconscient*. Mais doit-on renoncer définitivement à s'en faire une idée au moins approximative ? Tel n'est pas l'avis de M. Bazaillas : il pense, au contraire, qu'il y a un moyen d'explorer l'inconscient, et ce moyen, c'est la musique.

M. Bazaillas prend pour point de départ la théorie de Schopenhauer sur la signification métaphysique de la musique. Pour Schopenhauer, la véritable réalité, ce n'est pas le monde tel que nous le voyons ou tel que notre intelligence le conçoit ; c'est la volonté, l'élan profond qui a tout créé. Or la musique nous replace au-dessous des apparences intellectuelles et évoque l'image de cette volonté. Ainsi « le musicien nous révèle l'essence intime du monde ; il énonce la sagesse la plus profonde dans un langage que sa raison ne comprend pas » (*Le Monde comme volonté et représentation*, trad. Cantacuzène, t. II, p. 417). L'œuvre musicale, dont les éléments dérivent du cri et de la plainte, peut nous suggérer instantanément toutes les nuances du désir universel. Telle est la valeur métaphysique de la musique.

Mais le monde des apparences intellectuelles, de la « représentation », exprime lui aussi, à sa façon, cette volonté qui est l'essence de tout. Il y a donc entre ces deux expressions différentes d'une même volonté une sorte de parallélisme ; il y a un rapport entre la musique et le monde tel que le conçoit notre intelligence. La musique se trouve ainsi avoir une « signification objective ». Et à ce propos Schopenhauer s'ingénie, avec une insistance un peu étrange, à trouver des analogies entre les choses et la musique : l'harmonie évoque le cosmos et la mélodie l'âme humaine ; « la basse fondamentale est pour l'harmonie ce qu'est pour le monde la nature inorganique, toute proche de la fatalité, soumise aux lois de l'inertie et de la pesanteur. Aussi sa marche est-elle lente et lourde ; elle ne monte ou ne descend que péniblement, par grands intervalles... Les voix les plus rapprochées de la basse correspondent aux degrés inférieurs de la nature, aux corps inorganiques qui ont déjà cependant un commencement d'individualité. Les notes plus élevées représentent le monde végétal et animal... La mélodie correspond au degré

d'objectivation le plus élevé de la volonté, la vie et l'aspiration réfléchie de l'homme (1). »

Ainsi, en évoquant le monde, la musique évoque l'âme, et si l'on songe, en outre, que la dissonance exprime bien l'angoisse de la volonté entravée, on verra que la musique a non seulement une signification métaphysique, non seulement une signification objective, mais aussi et surtout une « signification psychologique ». Elle nous fait assister à toutes les vicissitudes de la sensibilité qui oscille entre ses deux manières d'être essentielles, le plaisir et la peine. Est-ce à dire que la musique exprime et provoque des joies et des tristesses réelles ? Est-ce à dire que nous soyons nous-mêmes « la corde tendue et pincée qui vibre » ? Nullement. La musique nous présente les agitations de la volonté transposées sur le plan du rêve ; elles sont non pas réellement éprouvées, mais seulement contemplées. L'impression musicale, d'abord recueillie par la sensibilité, est projetée ensuite dans l'imagination et devient la matière d'une contemplation esthétique où nous entrevoyons la réalité psychologique dans sa force primitive de création et de synthèse spontanée.

Le progrès de la pensée de Schopenhauer s'est donc effectué de la métaphysique à la psychologie, « de l'idée du monde à la révélation de la vie intérieure ». C'est cette partie psychologique de la théorie schopenhauerienne que M. Bazaillas approfondit et développe pour son propre compte. Il montre que ce caractère contemplatif de l'impression musicale nous conduit à une sorte d'engourdissement de l'intelligence et de la volonté. « La musique ne nous fait ni penser, ni agir, ni vouloir ; elle nous fait éprouver la pure jouissance de l'inaction, je ne sais quelle torpeur et quelle lassitude ineffable qui nous enlève insensiblement au travail intellectuel, aux réalités douloureuses de la lutte et de l'effort pour nous replacer dans la vie du rêve, dans la continuité infiniment douce et pacifique de l'existence végétative (2) ». Mais surtout, ce qui est plus intéressant, M. Bazaillas essaie de déterminer le mécanisme psychologique de cette contemplation, de montrer comment des impressions auditives se transforment en émotions esthétiques. Ces impressions, qui ne provoquent tout d'abord que des attitudes variées du corps et diverses dispositions de la sensibilité, prennent un caractère esthétique par l'entremise de notre imagination. Celle-ci, dès que nous entendons des sons, construit spontanément un *schéma dynamique*, c'est-à-dire une sorte de cadre à émotions, qui nous représente sur le plan du rêve et sous une forme concentrée toutes les directions possibles de la vie sentimentale. Dès lors, la musique entendue ne fait qu'accuser et développer une des directions préformées dans le schéma, et ainsi elle prend un sens psychologique, elle devient objet de contemplation esthétique. Ce développement des facultés de rêve, libérées par la musique, abolit momentanément la personnalité et provoque la dissolution du moi dans l'inconscient.

A ce propos, M. Bazaille fait une étude psychologique de l'inconscient, et, chose curieuse, il la fait en se passant presque entièrement de l'expérience musicale à laquelle il semblait se proposer de faire appel. Cette étude intéresse donc fort peu les musiciens, et c'est pourquoi je me dispenserai ici de l'analyser en détail. Pour M. Bazaillas, l'inconscient ne paraît tel que par opposition

(1) Pp. 49 et 51.
(2) P. 136.

à la conscience intellectuelle et logique, et l'on pourrait l'appeler plus justement *l'irreprésenté ;* il correspond aux forces primitives de la sensibilité, qui, après avoir joué le principal rôle dans la vie humaine, se sont peu à peu effacées devant la raison grandissante ; il peut être assimilé à un type de conscience tout animale, que l'intelligence refoule dans l'ombre, mais qui révèle parfois sa présence par de brusques explosions. Il peut ainsi soit vivre en dehors des formes supérieures de l'activité, soit se laisser capter par elles et mettre sa force à leur disposition. C'est lui qui, dédaigné par la science et par la philosophie, s'exprime par l'art musical où transparaît sa fraîcheur et son éternelle jeunesse.

Si j'écrivais en ce moment pour une revue de philosophie, et non pour la *Revue musicale*, je demanderais à M. Bazaillas si, en assimilant inconscient et affectif, il n'a pas négligé une partie très importante de l'inconscient, la partie intellectuelle. Je me contenterai ici de lui faire une seule objection : c'est que son livre ne répond ni au titre qu'il lui a donné ni au problème qu'il s'est posé au début. Quand nous lisons ce titre : *Musique et inconscience*, nous nous imaginons naturellement qu'il va être question des rapports de la musique et de l'inconscient. Or le livre contient deux parties (j'allais dire deux livres) trop distinctes : 1° une étude sur la signification métaphysique de la musique dans Schopenhauer ; — 2° un essai de psychologie de l'inconscient. Cela peut être une bonne « introduction » au sujet annoncé, mais le sujet lui-même reste à traiter. Nulle part les deux termes *musique* et *inconscience* n'ont été mis vraiment en contact ; nulle part on ne nous a montré par une analyse détaillée portant sur des données précises comment et en quoi la musique pouvait servir à explorer l'inconscient. Après avoir vivement excité notre curiosité, on ne l'a point satisfaite. Est-ce à dire que le livre de M. Bazaillas soit désagréable à lire ? Certes non. Il est écrit d'une façon originale, et mille remarques de détail, très fines et très suggestives, arrivent à faire oublier ce que l'ensemble a d'un peu décevant. Notamment M. Bazaillas excelle à décrire les états de torpeur où s'évanouit la pensée, les élans troubles des forces affectives et demi-animales, les *après-midi d'un faune* que chacun de nous porte en soi. Je doute que n'importe quelle symphonie m'en donne une idée plus suggestive, et l'auteur se trouve tout excusé d'avoir un peu trop oublié la musique, puisqu'il l'a remplacée.

Paul-Marie Masson.

Notre supplément musical

La « Stratonice » de Méhul. — Si la musique de Méhul n'est pas complètement oubliée de nos jours, elle n'est plus connue, il le faut bien avouer, que par l'unique partition de *Joseph*, qui figure toujours au répertoire de l'Opéra-Comique. Assurément, c'est là une œuvre de premier ordre. Mais il ne convient pas d'oublier qu'elle n'est pas la seule du compositeur qui mérite d'être connue.

Il est bien regrettable, pour les anciens maîtres de notre école française (et Méhul reste un des plus grands), que la connaissance de leurs ouvrages demeure

de nos jours pratiquement interdite. Publiés de leur temps sous la seule forme de la partition d'orchestre, leurs opéras passèrent de mode au moment de l'invasion rossinienne juste comme s'introduisait l'usage des éditions pour chant et piano. Leurs œuvres n'eurent donc jamais l'avantage de connaître cette forme populaire. Les partitions d'orchestre ne sont plus dans le commerce et furent toujours peu répandues. Et c'est ainsi que pour Méhul comme pour ses contemporains il est à peu près impossible de trouver, ailleurs qu'en les bibliothèques, moyen de le lire et de le connaître, *Joseph* excepté.

La *Revue musicale* essaiera de combler un peu cette lacune. Nous publions donc aujourd'hui un des plus beaux airs de *Stratonice*, une de ses premières œuvres. C'est un opéra comique en un acte, représenté sur le théâtre des Italiens en 1792. Méhul, né en 1763, avait alors 29 ans. Il n'avait encore donné au théâtre que sa partition d'*Euphrosine et Coradin* (1790), une de ses compositions les plus caractéristiques, son chef-d'œuvre, au dire de Berlioz.

H. Q.

G.-J. Pfeiffer et son œuvre.

Au bourg d'Ault, non loin de la grève tragique et désolée, grandiose cependant, où la rivière picarde dite la Somme achève son cours et jette à l'Océan ses eaux troubles qui s'alanguissent et se lassent à charrier tout le limon qu'elles ont drainé au passage, surgit de loin, de haut, une tour faite de briques et de galets roulés.

En des temps oubliés, ce fut, semble-t-il, un moulin dont les tempêtes ont arraché et emporté les ailes. Cependant cette bâtisse toute ronde et solide encore a des airs superbes et farouches de donjon. Elle trône et menace. C'est une sentinelle qui guette et espionne un immense horizon. On pourrait y rêver quelqu'un de ces bandits redoutés, complices des naufrages meurtriers, ramasseurs d'épaves, dont s'épouvantaient naguère les vaisseaux en détresse ; on pourrait imaginer là quelque drame de la mer, si dans les vieilles murailles ne s'ouvraient quelques fenêtres accueillantes à la libre lumière et comme à une joie toute familiale. Ces pierres moroses, où pèsent tant d'années et tant d'orages subis, ont en quelque sorte laissé filtrer le sourire. Ce fut le logis très aimé de Georges Pfeiffer. Il l'avait embelli, quelque peu égayé. Il nous souvient d'un salon où des boiseries ravies à quelque château du voisinage évoquent le souvenir des assemblées galantes, des cercles badins, des conversations légères où laissait papillonner son âme gentille et un peu folle la France des anciens jours. Sans doute, c'était bien là le décor qu'il fallait alentour de cet homme rêvant de Regnard, un auteur médiocre, disait de son temps quelque fâcheux, non pas médiocrement comique, ripostait le vieux Boileau qui dès lors ne riait plus guère cependant ; c'était bien le berceau où devait s'éveiller l œuvre capitale, nous entendons révélée au public, où Pfeiffer s'est affirmé le mieux. Autant qu'il doit espérer et qu'il peut recueillir quelque souvenir de la hâtive et distraite postérité, Pfeiffer restera l'auteur du *Légataire universel*, et sans doute il y a quelque honneur à naviguer, fût-ce dans une fragile nacelle, au sillage que laisse derrière lui le vaisseau portant la fortune de Regnard et de la vieille Comédie-Française.

Cette pensée un peu singulière en soi d'envelopper de musique quelques pièces fameuses, domaine qui semblait tout d'abord réservé aux comédiens du roi, cette pensée d'une alliance inattendue certainement d'un Molière, d'un Regnard ou d'un Beaumarchais, avait déjà hanté quelques-uns des plus illustres et des plus grands parmi les remueurs de notes et les bons créateurs d'admirables chansons. On sait quels chefs-d'œuvre de musique, et d'esprit, et de grâce exquise, un Mozart, un Rossini devaient ajouter et superposer à ces chefs-d'œuvre : *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*, ceci égalant, dépassant peut-être cela. En des jours qui sont plus voisins de ceux où nous vivons, Gounod donne la réplique à Sganarelle, et, non sans bonheur, usurpe *le Médecin malgré lui* ; Poise trouve ses inspirations les plus fines dans *l'Amour médecin*, et voici que Molière devient, en sa vie d'outre-tombe, comme un librettiste fameux. Pessard, dans *les Folies amoureuses*, collabore précisément avec ce même Regnard que Pfeiffer aborde et veut conquérir. La pièce choisie, *le Légataire universel*, pour être la plus célèbre et la plus populaire entre toutes celles dont se glorifie Regnard, ne nous semble pas la mieux complaisante aux fiançailles de la musique. Cette histoire de captation, de testament supposé, d'agonie menteuse et de mort simulée, répugnante en soi, mais que la verve prodigieuse du poète emporte et gaiement nous impose, n'est pas de celles qui aisément et d'elles-mêmes se traduisent en chansons. Hâtons-nous de reconnaître cependant que le musicien s'est joué adroitement en ces difficultés premières. Il a semé partout de l'agrément, des grâces faciles ; et quelques pages, nous allions dire quelques mélodies, si le mot ne paraissait désormais fâcheux et suranné, gazouillent encore bien gentiment dans notre mémoire. Périer, Grivot, chanteurs adroits, aussi excellents comédiens, ce qui était d'absolue nécessité en la circonstance, pouvaient certainement revendiquer leur part en la jolie victoire aussitôt remportée. La première représentation est du 6 juillet 1901. Assurément la date était bien tardive, et l'Opéra-Comique allait fermer ses portes à l'heure même où elles venaient enfin de s'ouvrir à Pfeiffer menant par la main le bonhomme Géronte et le joyeux Crispin. Toutefois, après le grand silence des vacances, cet opéra résolument comique devait reparaître sur la scène natale et commencer même, à travers les théâtres de province et par delà les frontières de France, un heureux voyage. L'œuvre cependant, hors de la saison jadis de gaieté presque constante, arrivait un peu tard, et lorsque l'opéra dit comique, sans doute par antiphrase, menait déjà ce concert de désespoirs, de tristesses et de lamentations qui semble à peu près désormais son unique langage, *le Légataire universel* voulait rire, et son rire éveilla des échos complaisants, un peu étonnés toutefois. Certes le compositeur était bien innocent de cette presque inopportunité. Des années s'étaient passées depuis le jour où, sa partition toute plaisante sous le bras, il avait, obstiné solliciteur, franchi le seuil redouté et peu hospitalier d'un théâtre où les directeurs changeants, de Paravey à Carré, s'étaient transmis la promesse et la tâche de monter *le Légataire universel*. Ce n'est pas une des moindres tristesses de ces remises, de ces retards, que l'œuvre même — ne parlons pas du martyre de l'auteur ! — n'est plus toujours, lorsque enfin elle vit sur les planches, en étroite harmonie avec les choses et avec le temps. C'est une demoiselle à marier qui s'est un peu lassée, et jusque dans son juvénile visage, à espérer, attendre le mirage de fuyantes fiançailles. Toutefois l'œuvre de Pfeiffer gardait les meilleurs de ses sourires. On peut, on doit s'y réjouir encore. C'est une fleur remon-

tante et que l'on reverra peut-être un jour en de nouveaux épanouissements.

Le Légataire universel n'est pas l'œuvre première de théâtre que Pfeiffer ait livrée aux feux de la rampe. En remontant les jours passés, par delà une *Jacqueline* répétée mais non représentée, évoquons l'année lointaine de 1884. Par une soirée d'été, le 23 juin, trois ouvrages nouveaux, d'auteurs tous débutants en la carrière malaisée du théâtre, se produisent et sollicitent un public peu bienveillant, et déjà tout disposé à faire assez fâcheux accueil à ce défilé de choses inédites et recommandées de personne. *L'Enclume* est de Pfeiffer ; *le Baiser*, de Deslandres ; *Partie carrée*, musique de Lavello, paroles de celui qui signe ces lignes, encadrent *l'Enclume*, et, nous le reconnaissons tout franchement, lui paraissent subordonnés. Les préférences de la maison, aussi bientôt du public, vont à l'œuvre de Pfeiffer. Elle devait être reprise par la suite et fournir une carrière que ne peuvent plus guère espérer les petits ouvrages en un acte, cruellement relégués désormais presque toujours au début du spectacle, et dans la tâche de faire lever le rideau sur les banquettes vides et les loges désertes.

Le théâtre attire et fascine tous nos compositeurs de France, et Pfeiffer en subit comme pas un autre la hantise impérieuse. Il écrit des ballets ; et les Folies-Bergères, le Casino de Paris, accueillent et font applaudir *Madame Bonaparte* et *Cléopâtre*. Il nous souvient mieux encore d'un petit ballet pantomime dansé par les sœurs Mante, et qui n'ambitionnait que le cadre modeste d'un salon familial ou d'une scène improvisée.

Le défunt Palais de l'Industrie, volontiers si accueillant à tant de choses, témoignait cependant d'une mauvaise humeur singulière à tout ce qui était de la musique, ou à peu près. Là, on chanta, on joua, on dansa du Pfeiffer, et ce fut très agréable, triomphe certes bien extraordinaire.

Lentement, mais constamment, sans recul et sans défaillance, Pfeiffer poursuivait sa tâche laborieuse. Il se faisait connaître, estimer. Critique de l'art qu'il possédait bien, il écrivait dans *le Voltaire, la Mode illustrée*, accueillant, appréciant, les œuvres des autres, ce qui est mélancolique lorsque soi-même on se croit, on se sent capable de créer et de jeter au vent une pensée vivante et sonore. Pfeiffer, en ses aptitudes variées, eut du moins la possibilité d'aborder une forme de la musique moins retentissante que celle dont frémissent les échos d'un théâtre, non certes moins glorieuse en soi, ni moins difficile. La musique de chambre et de concert le devait solliciter, distraire, consoler peut-être. Parmi tant d'autres œuvres de cette même lignée, un grand quintette a maintes fois été apprécié, goûté, hautement loué. Naguère une *légende* pour piano et orchestre donnait, au très habile Pugno, une occasion de succès retentissant. Au reste Pfeiffer, un des grands chefs de la glorieuse maison Pleyel, pianiste lui-même, était, de par ses occupations journalières, ses attirances personnelles, ses intérêts premiers, amené à servir, honorer le piano comme d'une tendresse toute particulière.

Naguère, ce fut une mode d'appeler un public, hélas ! souvent clairsemé et même indifférent, à de petites séances de causerie et de musique en la salle dite joyeusement la Bodinière. Chaque compositeur avait son jour, son heure d'audience : et là nous fut présenté Pfeiffer ; et l'on chanta, non sans bon accueil, quelques-unes de ses mélodies. *Malgré moi* devait plaire beaucoup, presque autant que *la Belle Fille*, sur les paroles de Déroulède.

Nous l'avons dit, on estimait Pfeiffer, ceux mêmes qui ne lui étaient pas très

accueillants. Au Cercle de la critique littéraire et musicale, il devenait vice-président, et présidait la Société des compositeurs, patronant aussi le groupe fraternel des instruments à vent. Tout cela, même la croix de la Légion d'honneur, n'est que de la monnaie de billon à qui peut-être a rêvé l'or resplendissant de la gloire. En ces frontières un peu étroites devaient cependant se limiter la vie et la carrière de Georges Pfeiffer. Entre le jour lointain où il naissait à Versailles et le jour d'hier où, dans son logis de Paris, soixante-douze ans après, torturé d'une longue maladie, il vient de s'éteindre, l'espace est long, le labeur fut grand, combien de fois trahi et déçu ! Pfeiffer se sentait cependant capable d'une tâche plus haute que celle où il s'était essayé et dépensé. Du drame de Jean Richepin, *les Truands*, il venait de tirer un opéra, et l'œuvre est considérable. Elle demeure là comme sur le seuil d'une tombe, pensée dernière, suprême effort, espérance obstinée qui fut noble et qu'il nous plaît de saluer. Ah ! que la vie d'un artiste bon serviteur de son art — Pfeiffer le fut — a de tristesses ! Au jour, à l'heure où tant d'autres qui se disent bruyamment des travailleurs, et qui du reste ont le plus souvent travaillé le moins possible, désertent l'atelier ou le bureau, le chantier ou l'usine, le musicien, le poète, poursuivants de l'idéal, quémandeurs de la gloire se doivent efforcer encore. L'âge ne leur promet nul répit. Il faut qu'ils peinent sur le chemin, inlassablement et durement. Il n'est de repos pour eux que dans la mort. Sur cette pierre qui vient de se fermer, que du moins descende un souvenir fidèle, et puisse de cette ombre s'exhaler quelquefois encore quelqu'une des phrases bien chantantes où la pensée désormais silencieuse se révélait et se faisait aimer !

L. Augé de Lassus.

« SNIÉGOUROTCHKA »

OPÉRA DE RIMSKY-KORSAKOFF (*fin*).

Les lecteurs de la *Revue musicale* trouveront dans la biographie suivante de Rimsky-Korsakoff, outre quelques particularités peu connues, une nomenclature complète de ses œuvres les plus importantes, avec indication de l'année de leur composition, numéro de l'*opus*, etc. Cette nomenclature, que j'emprunte à M. B.-B. Jastrebzeff, — qui a bien voulu me communiquer maint renseignement intéressant sur Rimsky-Korsakoff et son œuvre, — pourrait être utile à plus d'un titre aux musiciens et écrivains qui s'intéressent particulièrement à la musique de l'éminent compositeur russe.

Nicolas-Andréiévitch Rimsky-Korsakoff est né le 6/18 mars 1844, à Tichvine gouvernement de Novgorod). Ses parents l'ayant destiné à la carrière maritime, il entra en 1856 à l'Ecole de marine, où il termina le cours en 1862. Ses premières leçons de musique, ou plus exactement de piano, datent de sa première enfance, et dans la même époque se placent ses premiers essais de composition. Les essais ultérieurs de ce genre ont eu lieu, dans sa jeunesse, sous la direction de son professeur de piano, Théodore A. Camille. En 1861, Rimsky-Korsakoff fit la connaissance de M. A. Balakireff et de son cercle (C. Cui et M. Moussorgsky). Ce fut non seulement le point de départ d'ouvrages plus sérieux, mais aussi celui

de toute son activité ultérieure. A vingt ans, un voyage au long cours de trois ans, en qualité de midship à bord d'un navire de guerre russe, lui donna le moyen de s'occuper de composition d'une manière plus suivie. A son retour, en 1865, époque à laquelle il prit sa résidence définitive à Saint Pétersbourg, il présenta à Balakireff sa 1re symphonie (1862-1865), qui est en même temps la première symphonie russe. Elle fut exécutée pour la première fois, en matinée, le 19 décembre 1865, dans la salle de la Douma, au concert de l'*Ecole de Musique gratuite*, sous la direction de M. Balakireff, auquel Rimsky-Korsakoff est redevable, dans sa jeunesse, des plus précieux conseils quant à l'orchestration et aux formes de la composition. La symphonie fit sensation, bien que, comparée aux créations ultérieures du compositeur, elle ne saurait prétendre qu'à l'intérêt d'une œuvre de jeunesse peu importante, mais accusant déjà dans mainte page le don de composition éminent de l'auteur (1). La 1re symphonie fut suivie, en 1867, du premier poème symphonique russe : la fantaisie pour orchestre *Sadko*, op. 5, réinstrumentée en 1891-1892 (2). Puis vint la *Fantaisie sur des thèmes serbes*, op. 6, et en 1868 la 2e symphonie, op. 9, connue sous le titre de *Suite orientale*, *Antar*, réinstrumentée en 1897. Le 24 octobre 1871, le directeur nouvellement nommé du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Michel-P. Azantchewsky, offrit à Rimsky-Korsakoff le poste de professeur d'instrumentation et de composition. De 1872 à 1873, R. Korsakoff composa, comme œuvre principale, sa 3e symphonie, *ut* majeur, op. 32, réinstrumentée en 1886. (A signaler le *scherzo* original en 5 parties). En 1873, il termina son service de marin, et, sur le désir du grand-duc Constantin, fut nommé inspecteur des orchestres militaires de la flotte, fonctions dans lesquelles il resta jusqu'à leur suppression, en 1884. De 1874 à 1881, Rimsky-Korsakoff fut en outre directeur de l'Ecole de musique gratuite, et en dirigea les concerts, en remplacement de Balakireff, qui s'était démis de ces fonctions, mais les reprit en 1881. C'est l'époque de : six chœurs *à capella* (1875-1876), op. 16 ; *Poème d'Alexis, homme de Dieu* (1877-1878), op. 20 ; la chanson populaire des jeux de Noël, *Gloire* (1880), op. 21; *Ouverture sur des thèmes russes* (1880), *ré majeur*, op. 28 ; *Légende* (pour grand orchestre, d'après le prologue de *Russlan et Ludmilla* de Puschkin (1879-1880), op. 29 ; concerto pour piano (1882), *ut* ♯ mineur, op. 30. Dans la même époque, viennent se placer ses trois premiers opéras : 1° *la Pskovite* (*Pskovitianka*) (1868-72), d'après le drame de l. Mée, opéra en 3 actes et 6 tableaux, représenté pour la première fois au Théâtre Mariinsky en 1873 (l'opéra a subi des modification en 1891-92 et 1894) ; le prologue *la Bojare Véra Schéloga* a été composé en 1898 ; — 2° *la Nuit de mai* (1879-80), opéra en 3 actes et 4 tableaux, d'après la nouvelle de N. Gogol ; — 3° *Sniégourotchka* (1880-1881), *conte de printemps*, opéra en quatre actes et un prologue, d'après la pièce de A. Ostrowsky, représentée pour la première fois au même théâtre en janvier 1882. Enfin, tout en étant professeur au Conservatoire, Rimsky Korsakoff fut pendant onze années consécutives (du 23 février 1883 au 21 janvier 1894) adjoint du directeur des Chœurs impériaux (réunion, sur son initiative, des classes de chant, d'ensemble et d'orchestre). La période 1883-1894 comprend : *Symphonietta* sur des thèmes russes (1885), *la*

(1) Rimsky-Korsakoff a remanié plus tard sa première symphonie (*mi* ♭ mineur, op. 1), il l'a réinstrumentée trois fois, et finalement transposée en *mi* mineur.

(2) L'édition originale portait le titre *Episode de la légende de Sadko*, l'édition nouvelle porte le titre : *Tableau musical pour orchestre, Sadko*.

mineur, op. 31 ; *Fantaisie pour violon et orchestre sur des thèmes russes* (1885), op. 33 ; *Capriccio sur des thèmes espagnols* (1887), op. 34 ; *Schéhérazade*, suite symphonique sur *les Mille et une Nuits* (1888), op. 35 ; *Fêtes de Pâques*, ouverture sur des thèmes religieux (1888), op. 36 ; *Mlada*, opéra-ballet féerie en 4 actes (1889-90), texte d'après Gédéonoff. En 1882, Rimsky-Korsakoff dirigea deux concerts à l'Exposition de Moscou ; en 1889, deux concerts de musique à l'Exposition universelle de Paris (les 10/22 et 17/29 juin, à la salle du Trocadéro) ; les 1/13 avril 1890 et 5/18 mars 1900 deux *concerts populaires* au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles (le programme offrait exclusivement des œuvres d'auteurs russes), ainsi que deux concerts de la section d'Odessa de la Société impériale russe de musique, les 5 et 12 février 1894. En outre, il dirigea à Moscou le 23 décembre 1900, et le 15 décembre 1901 dans la même ville, le 3e acte (transcrit pour le concert) de *Mlada*. Enfin, de 1886 à 1900, Rimsky-Korsakoff est à la tête des concerts symphoniques russes annuels institués à Saint-Pétersbourg par l'éditeur M. P. Biélaeff. Dans cette période, viennent se placer : la cantate *Svitesianka*, op. 44 ; d'après les paroles de Mitzkevitch-Mée ; la scène dramatique de Pouschkine *Mozart et Saliéri*, qui obtint le 2e prix ; *Glinka*, le 27 novembre 1907, représentée en 1898 à Moscou, en 1899 à Saint-Pétersbourg ; — 1898 : le prologue *la Bojare Véra Schéloga*, op. 54, déjà cité ; — 1899 : *Tableau musical d'après le Conte du tsar « Saltan »*, op. 57. Opéras : la légende *la Nuit de Noël* (1894-95), en 4 actes et 9 tableaux (d'après N. Gogol) ; l'opéra-légende *Sadko* (1895-6), en 7 tableaux, représenté en 1897 à l'Opéra Russe Privé de Moscou avec grand succès, et en 1898 à Saint-Pétersbourg ; *la Fiancée du tsar* (1898), opéra en 3 actes et 4 tableaux (d'après le drame de L. Mée, scènes complémentaires de I. Tioumeneff) ; *Conte du tsar Saltan, de son fils Slavni, du puissant seigneur prince Gwidon Saltanovich et de la belle tsarine Lebeda* (1899-1900), opéra en 4 actes et un prologue et 7 tableaux (libretto de W. Bielsky d'après Pouschkine) ; *Servilia*, opéra en 5 actes (1900-01), tiré du drame de L. Mée ; *Kaschtschei bessmertnij* (1) (Conte d'automne), qui obtint le premier prix ; *Glinka*, le 27 novembre 1907, opéra en 1 acte et 3 tableaux, dont le sujet est emprunté à E. M. Petrovsky, mais considérablement modifié et transcrit par Rimsky-Korsakoff lui-même (1902) ; *Pan Wojewoda* (1902-1903), opéra en 4 actes, texte de I. Tioumeneff. En 1904, Rimsky-Korsakoff reçut le titre de *professeur émérite*, et le 19 mars 1905 il fut arbitrairement, sans motion du *Conseil artistique*, et conséquemment contre le § 21 des statuts de la Société impériale russe de musique (confirmée le 25 novembre 1878), révoqué du nombre des professeurs du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Le résultat de cet acte sans précédent de l'administration fut la déclaration de l'*autonomie* du Conservatoire. Le 5 décembre 1905, Rimsky-Korsakoff assistait de nouveau aux séances du *Conseil artistique*. N. A. Rimsky-Korsakoff est membre d'honneur de plusieurs sociétés de musique. En outre, le 17/30 novembre 1907, il fut élu membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Paris en remplacement d'Edvard Grieg. Les dernières œuvres de Rimsky-Korsakoff sont : *Histoire de la Ville invisible Kitesch et de la jeune Fébronie*, opéra en 4 actes et 6 tableaux, texte de W.-I. Bielsky (1903-1905) ; enfin l'opéra-légende *le Coq d'Or* (1906 1907) en 3 actes avec un épilogue, livret de W.-I. Bielsky d'après Pouschkine. Je n'ai pas mentionné dans cette nomenclature très succincte les recueils de romances de Rimsky-Korsakoff (85 nu-

(1) Intraduisible ; se dit d'une personne maigre comme un squelette.

méros), duos et trios, ses innombrables chœurs et chants religieux, ses recueils d'airs populaires (plus de 155 numéros), ses compositions de musique de chambre (entre autres les *Variations sur le thème B-A-C-H*, op. 10) (1), le quartette en *si* ♭ majeur, le sextette pour instruments à cordes en *la* majeur, le quartette en *sol* majeur (ces 2 derniers manuscrits), les *Variations sur un thème russe* en *la* majeur, etc.), ni une foule d'autres compositions, telles que cantates, concertos, fugues, pièces pour piano, violoncelle, etc. Il existe également de Rimsky-Korsakoff un *Cours pratique d'harmonie* (1886) fort apprécié en Russie. Enfin, Rimsky-Korsakoff a consacré le temps que lui laissait la composition de ses propres œuvres à la transcription et à la réorchestration de plusieurs œuvres de ses collègues russes. C'est ainsi qu'il a réinstrumenté tout *l'Hôte de Pierre* de Dargomijsky (1870 et été 1902), une grande moitié de *Prince Igor* (1887) et le finale de l'opéra-ballet *Mlada* de Borodine, l'*Introduction* du 1er acte et l'*Entr'acte* du 3e de *William Ratcliff* de C. Cui (1894). Il acheva, réharmonisa et réinstrumenta les deux opéras de Moussorgsky : *Khovantschina* (1882) et *Boris Godounow* (1892-96), ainsi que, en général, toutes les compositions de cet auteur pour orchestre et chœurs, par exemple *la Nuit sur la Montagne des Renards* (1886), *Intermezzo, Scherzo*, *la Défaite de Sennachérib*, *Salammbô* (1883). Il n'est pas à nier que toutes ces compositions d'un des talents les plus originaux de la jeune école russe, vu la défectuosité de leur technique, auraient été à peine compréhensibles au point de vue purement musical sans les retouches que Rimsky-Korsakoff y a apportées. Je citerai encore, pour finir, la réinstrumentation, pendant l'été de 1906, de *Gopak* (danse), *la Cueillette des Champignons, Dors, dors, enfant de paysan* (Moussorgsky), et le rétablissement de toutes les coupures de *Boris Godounoff*. Pendant l'hiver de 1907, Rimsky-Korsakoff a composé deux petits fragments complémentaires de la scène de *la Glorification de Boris*, en vue de la représentation projetée de cette œuvre à Paris.

H. Getteman.

Odessa, 25 février 1908.

La notation symétrique.

L'article ci dessous est la seconde partie du travail que M. Courau avait bien voulu nous communiquer ; nous n'avons pu l'insérer plus tôt, mais M. Allix verra que cette étude allait au-devant du desideratum qu'il a récemment formulé ici même.

L'idée du clavier symétrique, c'est-à-dire à touches alternativement blanches et noires, qui a été antérieurement développée dans la Revue (2), est connexe à celle d'une notation symétrique, présentant des avantages analogues, mais d'une application générale et indépendante de tout système de musique, de clavier ou d'instruments. Ce principe ferait disparaître les inconvénients reconnus de tout

(1) La 6e variation, intitulée *Fugue*, est composée sur le thème de la fugue de J.-S. Bach :



(2) Voir la Revue du 1er février 1908.

temps dans la notation actuelle et ceux que les derniers progrès de la musique ont mis en évidence.

Le style moderne emploie de plus en plus les notes altérées, dans les tonalités les plus variées. Je me garderais bien de dire qu'il tend à devenir chromatique, car un énoncé même général de cette question pourrait entraîner à d'interminables discussions. Mais on ne peut nier que l'aspect, sinon le fond, de la composition, est de plus en plus chromatique et que la notation exclusivement diatonique que nous avons héritée d'époques musicales beaucoup plus simples, ne peut suivre ce mouvement que par l'emploi excessif des dièses et des bémols, signes nécessaires pour relier une forme avec l'autre.

Ouvrons au hasard une partition moderne, et nous y verrons, poussées à l'extrême, les conséquences de cette dualité. Les signes accidentels parfois existent tacitement comme inscrits dans la même mesure, ce qui augmente les difficultés de lecture provenant de l'armure, parfois se succèdent sans interruption à côté des notes, ce qui double le travail de l'écriture. Inscrire tous ces signes de façon à conserver une certaine clarté en même temps qu'un aspect concordant à peu près avec le rythme, est devenu une tâche bien ingrate, car certains accords composés de notes serrées et altérées exigent deux et trois fois la place qu'occupent les accords voisins de même durée rythmique.

D'autre part, l'écriture actuelle présente et a toujours présenté deux inconvénients : elle ne figure pas les intervalles, puisque la différence d'un interligne sur la portée correspond tantôt à un ton, tantôt à un demi-ton ; et de plus une même note s'inscrit tantôt sur une ligne, tantôt entre deux lignes. Il en résulte qu'il est impossible d'écrire ou de reconnaître une gamme, un accord ou un intervalle *sans rechercher les notes qui les composent.*

Pour éviter à la fois toutes ces irrégularités, ces inconvénients et ces difficultés, il suffirait de *faire, dans l'écriture, une place aux notes altérées.* Ici encore je n'aurais garde de parler d'écriture chromatique, et nous allons voir d'ailleurs que ce principe n'exige nullement l'adoption d'une base chromatique et qu'il permet au contraire d'écrire les gammes diatoniques d'une façon particulièrement claire et commode. Sans entrer dans les longs détails d'application qu'il serait facile d'en déduire, exposons-le brièvement.

Pour désigner les douze notes de l'octave, on pourra imaginer tous les systèmes que l'on voudra, en modifiant les voyelles ou les consonnes des noms de notes actuels (1). Mais on peut aussi prendre tout simplement les chiffres, qui précisément, jusqu'à 12, sont monosyllabiques et faciles à solfier :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, — 1, 2, 3... —

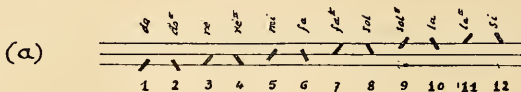
Ils présenteront ce grand avantage de montrer tout de suite si les intervalles sont composés ou non d'un nombre entier de tons, suivant que les deux chiffres sont ou non de même parité. De même, ils permettront d'épeler sans travail de mémoire les gammes diatoniques, majeures ou mineures, anciennes ou modernes,

(1) Si l'on a adopté diverses modifications des finales pour désigner les dièses ou bémols (méthode allemande, méthode Chevé), on ne touche pas aux radicaux. On comprend l'importance que cela pourrait avoir pour le système diatonique, et il n'y a pas à se dissimuler que l'emploi des chiffres aurait les mêmes conséquences. Quoi qu'il en soit, il serait temps de remplacer universellement par des sons qui puissent se solfier des *phrases* comme « *do dièse* », « *ré bémol* », etc.

puisqu'elles sont caractérisées uniquement par la position des demi-tons. Il suffira de suivre les chiffres de même parité en changeant au demi-ton. La gamme majeure sera par exemple :

3, 5, 7, — 8, 10, 12, 2 — 3
ou 2, 4, 6, — 7, 9, 11, 1 — 2

En ce qui concerne l'écriture, il suffira d'une *portée de trois lignes*, car les douze notes s'y inscrivent si on les représente par des notes ovales, ou mieux des traits, inclinés tantôt à droite, tantôt à gauche (*fig. a.*)



Pour établir la relation parfaite entre les noms et les signes des notes, on appellera *pairs* ceux penchés d'un côté, *impairs* les autres.

Quant aux signes actuels de la durée des notes, rien n'empêche de les conserver. Pour les deux seules notes, isolées et d'usage relativement rare, qui s'écrivent par des cercles, la blanche et la ronde, on pourra employer des ovales inclinés ou barrer les queues d'une façon spéciale.

Les mêmes notes s'inscrivant *toujours sur la même ligne*, dans le même sens, on appellera ligne des 1 (des *dos* si l'on veut) la ligne inférieure. On peut ainsi réunir deux groupes de trois lignes, et, surtout si l'on renforce un peu la ligne des 1 du groupe supérieur, les deux octaves s'y liront facilement, sans qu'il puisse y avoir jamais la moindre ambiguité.

Toute clef devient donc superflue ; il suffit d'indiquer sur la ligne des 1 à quelle octave on se trouve en employant les indices ordinaires : — 1, 1, 2, 3, etc. (1).

Tout signe d'accident, dièse, bémol ou bécarre, tant à la clef que sur les notes, devient inutile, et les gammes diatoniques de toute classe s'écrivent et se reconnaissent instantanément, puisqu'il suffit de changer l'inclinaison des signes au demi-ton. *Do* majeur, *fa* ♯ ou *sol* ♭ majeurs, par exemple s'écrivent exactement de la même façon. Chaque type de gamme ayant son dessin

(1) Sans vouloir aborder la question si controversée de la suppression générale des clefs, il est difficile de ne pas tout au moins déplorer que la tâche des pianistes soit doublée par l'emploi *simultané* de deux clefs différentes. On pourrait défendre ce système comme issu de l'existence tacite d'une ligne intermédiaire entre les deux portées, celle du *do*, où l'on placerait une seule clef, celle d'*ut* ; mais d'abord on n'utilise pas cette clef, qu'il faudrait appliquer sur une portée de 11 lignes, sans compter celles en dessus ou en dessous. Les trois quarts des musiciens ignorant d'ailleurs cette ligne imaginaire, qu'on la suppose tout simplement doublée, et la clef de sol s'appliquera en bas comme en haut.

On n'emploie pas assez, dans ces questions, la méthode scientifique consistant à supposer le problème résolu. Qu'on imagine que la musique de piano n'ait jamais été écrite qu'avec la clef de *sol* à la main gauche et qu'on dise quel inconvénient aurait pu obliger à modifier cette clef !

Certaines personnes croient, il est vrai, que l'emploi de la clef de *fa* est destiné à diminuer le nombre de notes basses en dehors de la portée. Non seulement cet avantage, pour une différence d'une ligne, serait insignifiant (comme d ailleurs pour plusieurs autres clefs d'instruments ou de voix) ; mais c'est exactement l'inverse, et pour remplir ce but, il eût fallu mettre la clef de *fa* en haut et celle de *sol* en bas.

propre, on l'écrit *sans avoir même à penser aux notes* qui le composent. Il en est de même de tous les intervalles, de tous les accords, qui ont chacun leur dessin caractéristique, ou tout au plus deux dessins, suivant que la note de basse est inclinée à droite ou à gauche (paire ou impaire).

Ainsi la tierce majeure est toujours formée de deux traits parallèles, à la distance d'une ligne (fig. *g*). La tierce mineure ne peut avoir que deux figures très simples (fig. *f*). Il suffit de les retenir pour écrire immédiatement tous les accords dans leur position fondamentale en tierces superposées, et réciproquement un accord se décompose *de visu* en ses éléments constitutifs, tierces ou accords plus simples. Exemples : fig. *h*, *i*, *j*, *k* (2[e] fig.).

(f)	tierce majeure — ou	(g)	tierce mineure — ou
(h)	acc. parfait majeur — ou	(i)	acc. parfait mineur — ou
(j)	septième de dominante — ou	(k)	septième diminuée — ou

Dans l'écriture actuelle, la forme d'un accord ne donne aucune indication sur sa nature. Les trois accords suivants : identiques de forme, sont absolument différents : (septième mineure, septième de dominante, septième sensible). Il faut pour les reconnaître épeler les notes et examiner la valeur des tierces une par une. Dans l'écriture symétrique au contraire, les formes sont indépendantes de la position sur la portée et les accords, nous le répétons, s'écrivent et se reconnaissent sans qu'on ait à songer aux notes qui les composent. Comme d'ailleurs ces notes, aux différentes octaves, s'écrivent toujours de la même façon sur les mêmes lignes, l'écriture de l'accord dans tous ses renversements, toutes ses positions, est aussi facile et ne peut donner lieu à aucune erreur.

Les avantages de logique et de simplicité que la notation symétrique apporterait dans la technique musicale sont aussi nombreux que faciles à déduire et se rencontreraient à chaque pas d'une théorie complète basée sur ce principe. Il est inutile de faire ressortir qu'il s'adapterait particulièrement bien au clavier symétrique, puisque l'inclinaison des traits, à droite ou à gauche, indiquerait par elle-même s'il s'agit d'une blanche ou d'une noire (1). La portée devient ainsi, dans tous les tons, l'image directe et invariable du clavier, et l'on pourrait

(1) On aurait même pu employer sur la portée des notes alternativement blanches et noires, reproduisant ainsi les touches du clavier. Mais les traits inclinés nous paraissent plus clairs et plus pratiques, surtout pour l'écriture manuscrite. De toutes façons, à *chaque dessin type de gamme ou d'accord correspond une position type des doigts*, ce qui est le principal.

rendre encore plus sensible cette concordance. On se rappelle en effet que, pour permettre de se répérer sur le clavier symétrique, nous avons imaginé de faire courir au-dessus une bande mobile reproduisant, par exemple, à titre transitoire, les divisions blanches et noires du clavier actuel (1). Il est évident que l'on pourrait, au lieu de cela, inscrire sur la bande les trois lignes de la notation symétrique, avec les séries de douze notes, en marquant au besoin d'un signe ou d'une couleur spéciale les notes principales, comme les toniques et les dominantes. La bande une fois placée de façon que la note 1 vienne en face de la tonique du ton où l'on doit jouer, chaque note se trouverait également en face de la touche qu'elle représente.

J. Courau,
Ancien élève de l'Ecole polytechnique.

Informations.

Rennes. — Par arrêté préfectoral, M. Lavello a été nommé professeur de violon à l'École de musique succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Gravraud, démissionnaire.

Tours. — Par arrêté de M. le Préfet du département d'Indre-et-Loire, Mlle Hennequin a été nommée professeur d'une classe élémentaire de piano, à l'École nationale de musique, en remplacement de Mme Zwierkowska, démissionnaire.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 16 février au 15 mars 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 février	*Faust.*	Gounod.	19.815 41
19 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	17.746 76
21 —	*Aïda.*	Verdi.	17.631 25
22 —	*Faust.*	Gounod.	19.463 »
24 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	16.173 41
26 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	Saint-Saëns. L. Delibes.	17.947 76
28 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	16.110 25
29 —	*Ariane.*	Massenet.	11.528 »
2 mars	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	Saint-Saëns. L. Delibes.	19.230 41
4 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	14.367 76
6 —	*Faust.*	Gounod.	20.014 25
7 —	*Tannhauser.*	R. Wagner.	14.034 »
9 —	*Ariane.*	Massenet.	13.797 41
11 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	Saint-Saëns. L. Delibes.	18.426 76
13 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	15.908 25
14 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	13.951 »

(1) Rappelons qu'un des avantages du clavier symétrique est de permettre la transposition par simple déplacement parallèle des mains, et par suite d'écrire la musique dans un ton unique. La bande mobile guide ce déplacement.

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 février au 15 mars 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 février m.	*Fortunio.*	A. Messager.	5.877 fr.
— soirée	*Cavalleria Rusticana. — Werther.*	Mascagni. Massenet.	6.729 50
17 —	*La Fille du Régiment. — Galathée.*	Donizetti. V. Massé.	4.345 »
18 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	7.993 50
19 —	*Carmen.*	Bizet.	7.212 50
20 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	8.719 50
21 —	*Werther.*	Massenet.	6.606 50
22 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.603 50
23 — matin.	*Manon.*	Massenet.	7.236 50
— soirée	*La Traviata. — Cavalleria Rusticana.*	Verdi. Mascagni.	5.328 50
24 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.570 50
25 —	*Werther.*	Massenet.	9.211 »
26 —	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M Bertrand.	1.459 »
27 — matin.	*Carmen.*	Bizet.	4.742 »
— soirée	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M. Bertrand.	7.416 »
28 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	6.129 »
29 —	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M. Bertrand.	8.733 33
1er mars mat.	*Werther. — Le Chalet.*	Massenet. Adam.	8.669 50
— soirée	*Manon.*	Massenet.	7.969 50
2 — matin.	*La Traviata. — La Fille du Régiment.*	Verdi Donizetti.	3.163 50
— soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.344 »
3 — matin.	*Mme Butterfly. — Les Noces de Jeannette.*	Puccini. V. Massé.	6.652 50
— soirée	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	9.023 50
4 —	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M. Bertrand.	3.174 »
5 — matin.	*Fortunio.*	A. Messager.	2.065 »
— soirée	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M. Bertrand.	7.414 »
6 —	*Alceste.*	Gluck.	7.456 50
7 —	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M. Bertrand.	8.537 »
8 — matin.	*Alceste.*	Gluck.	8.377 50
— soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.393 50
9 —	*Mireille.*	Gounod.	3.874 50
10 —	*Alceste.*	Gluck.	6.754 »
11 —	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M. Bertrand.	4.998 »
12 — matin.	*Manon.*	Massenet.	4.521 »
— soirée	*Alceste.*	Gluck.	8.233 »
13 —	*Carmen.*	Bizet.	7.313 50
14 —	*Alceste.*	Gluck.	9.489 33
15 — matin.	*Galathée. — Werther.*	V. Massé. Massenet.	7.798 50
— soirée	*Cavalleria Rusticana. — Mme Butterfly.*	Mascagni. Puccini.	6.272 »

TOULON. — Par arrêté préfectoral en date du 25 février 1908, M. J. Lacaze est nommé pianiste-accompagnateur à l'École nationale de musique de Toulon.

Le Mans. — Par arrêté de M. le Préfet de la Sarthe, M. Françaix (Alfred) a été nommé professeur de piano et de solfège (cours supérieur) à l'École nationale de musique, en remplacement de M. Guyon, décédé.

Roubaix. — Par arrêté en date du 6 mars courant de M. le Préfet du Nord, M. Dufermont est nommé Secrétaire surveillant à l'École de musique succursale du Conservatoire national.

— Namouna, le très élégant ballet d'Ed. Lalo, vient d'être repris avec succès à l'Opéra. Musique délicate, très mélodique, faisant songer assez souvent au *Roi d'Ys*, tout en lui restant inférieure. L'ensemble de la partition est très distingué, mais un peu froid. Grand succès pour Mlle Zambelli.

— La symphonie descriptive de M. Vincent d'Indy (concert Lamoureux) a été très favorablement accueillie ; mais nous désirons la réentendre avant de risquer une appréciation.

— Musique ancienne. — M. Joseph Debroux qui, en dehors de son enseignement si apprécié, s'applique à rééditer, à jouer et à faire revivre notre ancienne musique française, a donné à la salle Pleyel, le 25 mars, son troisième et très brillant récital de violon. Au programme, des œuvres de Jean-Marie Leclair (1697-1761), Mondonville le jeune (1748-1808), Jacques Aubert (1678-1753), l'Abbé, le fils (1727-1787) : sonates et concertos, tout pleins de l'aimable esprit social de l'ancien régime, qui ont été exécutés avec une sûreté parfaite. Œuvre de restauration excellente, à laquelle nous applaudissons !

A la salle des Agriculteurs (30 mars), la *Société des concerts d'autrefois* a donné un bien original concert consacré à la musique ancienne avec des instruments anciens. Au programme : *le Ballet de Chimène* de Sacchini (1734-1786) ; une sonate de Hændel pour viole de gambe et clavecin ; une mélodie et un menuet joués sur une petite « harpe irlandaise » très curieuse, par Mme Wurmser-Delcourt ; la *Cantate nuptiale* de Bach, accompagnée par la viole, le hautbois d'amour, etc. ; des pièces de Couperin (1668-1733), de Boismortier (1691-1765), Mouret (1682-1738), etc... M. Michaux a eu un succès d'hilarité et de surprise en jouant sur la vielle (instrument populaire à cordes qui se joue en tournan une manivelle) des pièces de Chédeville. Trois pièces pour hautbois d'amour et contrebasse, par MM. Bleuzet et Nanny, ont été fort applaudies. Mlle Marguerite Delcourt a eu un vif succès en jouant au clavecin *les Tricoteuses* de Couperin.

Nous assistons, aujourd'hui, à un tel dévergondage de hardiesses cacophoniques, à des fracas de musique si agressifs, que nous éprouvons un vrai soulagement à des séances exquises et reposantes comme celles que nous procure M. Joseph Debroux ou la « Société des concerts d'autrefois ». C'est l'embarquement pour Cythère, sur une eau transparente et entre de frais ombrages, après la traversée d'un pays barbare plein de loups et de sauvages.

Salle Pleyel.

Concerts de 1re Quinzaine d'Avril.

Grande Salle

1	Avril	M. Gabriel Basset.	9 h.
2	»	La Soc. des Instruments à vent.	4 h.
»	»	La Soc. des compositeurs de musique.	9 h.
3	»	M. David Blitz.	»
4	»	Mlle Adeline Bailet.	»
5	»	Mme A. Favre (Elèves).	1 h.
6	»	M. Joseph Salmon.	9 h.
7	»	Mlle Thérèse de Laulerie.	»
8	»	Mlle Nelly Eminger.	»
9	»	Mme Roger Miclos-Battaille.	»
10	»	Mme C. Chevillard (Elèves).	2 h.
»	»	Mlle Cam. Pastoureau.	9 h.
11	»	M. Gaston Bernheimer.	»
12	»	Mme Bertrand-Papin (Elèves).	1 h.
14	»	Musique pour harpe chromatique.	4 h.
»	»	Mlle Blanche Huguet.	9 h.
15	»	M. Agricol Meiffre.	»

Salle des Quatuors

2	Avril	Mme Maniaque (Elèves).	1 h.
»	»	M. R. Aust.	9 h.
3	»	M. Louis Delune.	»
4	»	Mme du Collet.	»
5	»	Mme Edouard Lyon (Elèves).	1 h.
6	»	Mlle Marthe Grumbach.	9 h.
8	»	Mme Steiger (Elèves).	1 h.
»	»	Le Quatuor Calliat.	9 h.
10	»	M. Louis Delune.	»
12	»	Mme Montel (Elèves).	1 h.

De Monte Carlo. — M. Raoul Gunsbourg a réuni, pour interpréter la *Vie de Bohême*, de Puccini, une admirable pléiade de grands artistes qui ont triomphé avec l'œuvre de façon éclatante.

Mme Selma Kury, dans le rôle de Mimi, fit acclamer sa voix splendide, son art incomparable du chant et son magnifique tempérament dramatique.

M. Rousselière, qui jouait Rodolfo, y fut le généreux ténor et le comédien émouvant qu'on ne se lasse pas d'admirer.

Tous les autres rôles étaient remarquablement interprétés : Musette, par la merveilleuse cantatrice Mme Giachetti ; Marcel, par M. Scandiani ; Schaunard, par M. Chalmin ; Benoist, par M. Pini-Corsi.

Il faut citer à part M. Chaliapine, qui a composé le rôle de Colline avec une personnalité et un sentiment qui lui ont valu un succès énorme.

L'orchestre était dirigé par le maestro Alexandre Pomé. — E. D.

Sous le patronage de la Société J.-S. Bach de Paris, de M. le chevalier de Stuers, ministre des Pays-Bas à Paris, d'un comité composé de Mmes Alphen-Salvador, baronne d'Asbeck, comtesse R. de Béarn, princesse Bassaraba de Brancovan, MM. Michel Ephrussi, Edmond Fuchs, la marquise de Ganay, la comtesse Greffulhe, Jameson, Kinen, Ménard-Dorian, la princesse Edmond de Polignac, Théodore Reinach, Jean de Reszké, aura lieu le mardi 14 avril, au Trocadéro, une solennité musicale qui s'annonce comme le grand événement artistique de la saison. Deux des sociétés les plus fameuses d'Europe, le *Chœur de la Toonkunst* et l'orchestre du *Concertgebouw* d'Amsterdam viendront à Paris s'unir sous la direction de leur chef, le célèbre kappelmeister Willem Mengelberg, dans une exécution du chef-d'œuvre de J.-S. Bach : *la Passion selon saint Matthieu.* Le chiffre des exécutants sera d'environ 400.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE.

La Compagnie organise, avec le concours de l'agence Lubin, les excursions suivantes :

Italie.

Du 18 mars au 17 avril 1908.

Prix (tous frais compris). 1re cl. : 1080 fr. — 2e cl. : 990 fr.

Naples, Sicile et Naples.

Départs de Paris, les 25 mars et 15 avril 1908.

Prix (tous frais compris). 1re cl. : 1100 fr. — 2e cl. : 1 000 fr. »

Bords de la Méditerranée.

Du 11 au 26 avril 1908.

Prix (tous frais compris). 1re cl. : 550 fr — 2e cl. : 500 fr. »

Italie (Semaine Sainte à Rome).

Du 13 avril au 13 mai 1908.

Prix (tous frais compris). 1re cl. : 1.090 fr. — 2e cl. : 990 fr.

Haute-Italie et Lacs Italiens.

Du 29 avril au 24 mai 1908.

Prix (tous frais compris). 1re cl. : 980 fr. — 2e cl. : 890 fr.

S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de l'agence Lubin, 36, boulevard, Haussmann, à Paris.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA
REVUE MUSICALE
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 8 (huitième année) 15 Avril 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du Théâtre lyrique (*suite*).

Le théâtre de Dionysos.

La Symphonie n'a pas besoin d'un temple ; elle n'a rien à gagner, elle a au contraire beaucoup à perdre, quand on l'exécute dans une salle trop riche où le plaisir des yeux est un divertissement fâcheux pour celui de l'esprit. Il n'en est pas de même pour le drame lyrique, fondé sur l'alliance des arts du dessin et des arts du rythme. Le peuple n'a jamais compris le drame sans les tréteaux et sans le travestissement. On dit parfois : les dialogues de Platon, les fables de La Fontaine, ont la forme dramatique. C'est une opinion de philologue faisant de la critique dans son cabinet ; ce ne fut jamais l'opinion du peuple. L'étude du cadre matériel qu'avait le drame antique est intéressante et instructive pour beaucoup d'autres raisons. Étude pleine de difficultés sans doute ! il faut l'aborder cependant en ayant confiance dans le bon sens, plus que dans les vieux textes.

Nous avons tous vu, à Paris, dans les périodes de fêtes, des bateleurs opérer en plein air, au milieu d'un cercle de curieux. Ce type de disposition, très pratique, fut celui du dithyrambe initial et des premiers essais de mimique. Il était d'ailleurs général. Homère parle du « cercle sacré de l'Agora » où on rendait la justice, et les fouilles de Schliemann ont apporté une confirmation à la parole du poète. De ce fait suivons les conséquences.

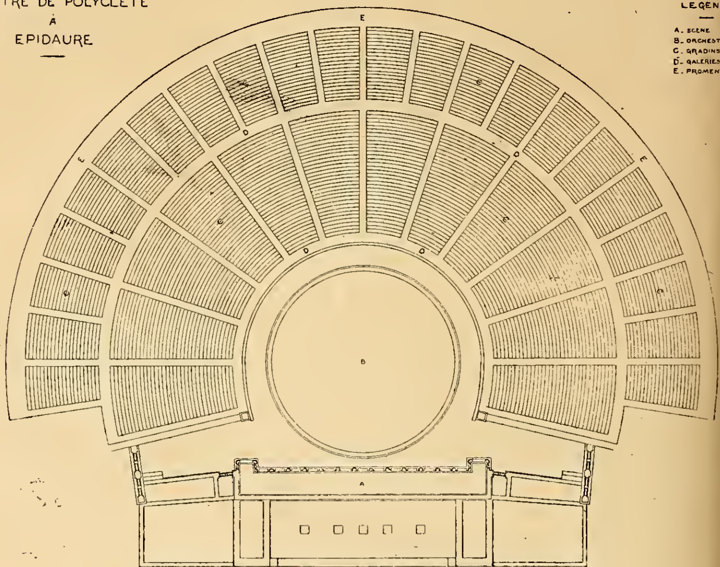
1° Quand on se groupe autour de quelqu'un, ceux qui sont devant gênent la vue de ceux qui sont derrière ; de là une première nécessité : celle d'établir des gradins à une hauteur décroissante du sol.

2° Quand le cercle est complet, une partie des spectateurs voit nécessairement *de dos* celui qui agit au centre ; de là une seconde nécessité : celle de réduire le cercle à un demi-cercle, ou à quelque chose d'approchant, pour que l'acteur soit partout vu de face ou de profil.

3° Les gradins qu'on a construits pour que le regard des spectateurs les plus éloignés passe par-dessus la tête des autres, doivent être bien solides, — surtout si on les veut permanents ! — pour l'usage populaire ; il est bon de les adosser à un appui résistant, excluant tous les risques ; et si cet appui est fourni par la

nature, ce sera excellent et économique à la fois ; de là une application instinctive des anciens à adosser leurs théâtres à une colline.

4° Le cercle primitif au centre duquel on chantait et on dansait subsistera



Plan du théâtre.

toujours, en se modifiant. Mais le « drame » une fois créé, l'art se différencie, et, avec lui, la place destinée au jeu des acteurs se dédouble : il en faut une pour le chant et la danse ; il en faut une autre (admettons-le provisoirement) pour l'action. De là l'orchestre et, derrière lui, les tréteaux, la « scène ».

Voilà, en quelques mots, et pour le dessin général, le schéma du théâtre antique. Il faut en examiner la réalisation dans le théâtre d'Epidaure, le plus intéressant de tous parce que ses trois parties essentielles — gradins, orchestre, scène — ont été conservées (1). Dès qu'on jette les yeux sur la figure ci-dessus, on est frappé des caractères suivants.

(1) Sur le théâtre de Dionysos *à Athènes*, on peut consulter, à titre de résumé, le brillant mémoire lu dans la séance publique annuelle des Cinq Académies, le 24 oct. 1896, par G. Larroumet ; mémoire rédigé en vue d'une proposition originale qui lui sert de conclusion et qui en est certainement l'idée principale : l'envoi à Athènes de la Comédie-Française pour que M. Mounet-Sully joue *Œdipe-Roi* sur le théâtre de Dionysos...

(Epidaure est une ville d'Argolide, sur la côte orientale du Péloponèse, formant une sorte d'Etat indépendant qui devait surtout son importance à un temple d'Esculape, lieu de pèlerinage très fréquenté. L'observation générale qui s'impose, c'est que ce théâtre n'est pas lui-même un lieu profane, mais se trouve rattaché à une série de monuments formant une sorte de cité sainte à 8 kilomètres à l'ouest de la ville, réservée au culte et aux concours publics.)

1° La disposition de ce théâtre est d'une *netteté* parfaite : sans effort, on voit tout de suite qu'il est divisé en trois parties : les gradins, pour les spectateurs ; l'orchestre (circonférence) ; la scène. Combien plus embarrassés nous serions en examinant sur le papier le plan de l'Opéra de Paris !

2° Un tel plan a une sorte de *beauté géométrique*. Un mathématicien archéologue (M. Dumont) a montré quelles secrètes correspondances et quels rapports précis, non visibles aux yeux, il y avait entre toutes les lignes : mais nous n'avons pas à entrer dans ces détails ; une impression de simple spectateur nous suffit. Pourtant, il faut signaler une particularité d'ordre délicat. A première vue, on croirait que toutes les courbes qui entourent plus qu'à moitié la circonférence centrale sont des arcs de cercle ayant tous pour centre le point B (milieu de l'orchestre). Ce serait une erreur. Pour éviter que les deux extrémités intérieures de l'amphithéâtre (marquées par un petit quadrilatère) forment deux becs trop aigus et étranglent l'ouverture de l'orchestre du côté de la scène, l'architecte ne s'est pas asservi à suivre toujours la ligne que pourrait tracer la pointe d'un compas autour de B. Il a légèrement écarté les deux bords de l'ouverture. Il faut une certaine attention pour s'en apercevoir ; mais ce fait montrerait à lui seul que l'auteur du monument était un véritable artiste.

3° Dans ce théâtre, tout paraît disposé pour faire *converger l'attention* sur un point B, qui est en effet le plus important. C'est là qu'était placé l'autel de Dionysos, la *thymélè* autour de laquelle le drame évoluait. Ceux qui ont vu le théâtre de Bayreuth n'auront pas tort de penser que R. Wagner s'est probablement inspiré de ce modèle ; dans d'autres conditions et avec d'autres moyens, le résultat cherché paraît identique. Cette disposition est spéciale aux théâtres qui ne sont pas des manières de vastes salons où l'on se rend pour goûter les plaisirs de la société, mais des lieux de réunion pratiquement construits en vue d'un spectacle très important devant lequel tout le reste s'efface ou devient secondaire. Cette conception architecturale est en même temps belle, à cause de sa simplicité et de son *unité*. De même, dans un discours, il y a une idée générale essentielle, à quoi tout se rapporte et tout est ramené. De même, aussi, dans une symphonie bien faite. Voyez l'*allegro* initial de la cinquième de Beethoven :  Tout part de là, et tout aboutit là. De cette clarté parfaite naît une force singulière ! Il y a certainement d'autres façons de comprendre l'art, et qui ne doivent pas être condamnées parce qu'elles sont différentes ; mais celle-là est une des plus admirables ; elle est « classique » en ce sens qu'un excellent effet est obtenu avec des moyens simples et une sûreté qui ne laisse pas la moindre inquiétude au regard ou à la pensée.

4° Apercevez-vous, sur ce plan, des places privilégiées, plus soignées que les autres (analogues aux grandes loges qu'il y a des deux côtés de nos scènes modernes), ou bien encore des places à peu près sacrifiées (comme à l'Opéra) ? Je n'en vois point. Sauf les derniers gradins, tout en haut, j'hésiterais pour toutes

les autres, si j'avais à choisir. Si les places d'en bas (au-dessus de D) sont, cela va sans dire, les meilleures pour bien voir, c'est qu'il est impossible qu'il en soit autrement. Ce privilège ne saurait être évité, pour cette simple raison qu'il s'agit d'une œuvre appartenant aux arts de l'espace, et que partout où il y a un spectacle et un spectateur, il y a forcément quelque chose de rapproché et quelque chose d'éloigné. En somme, cette égalité des places caractérise un théâtre fait pour une société *démocratique*.

Après cette vue sommaire, entrons dans quelques détails. La partie occupée par les spectateurs s'appelle le *koïlon* (ou *creux*) (1).

*
* *

La première préoccupation de l'architecte chargé de construire un théâtre devait être de trouver une place favorable pour l'asseoir. Le poser à plat terrain, c'était s'obliger à élever d'énormes substructions pour soutenir les gradins. Or les Grecs n'ont jamais eu un goût très vif pour les maçonneries gigantesques ; ils ont laissé aux Romains la gloire d'être les premiers maçons du monde ; ils préféraient en faire moins, pour faire mieux, et commençaient par tirer de la nature toute la collaboration qu'elle pouvait leur fournir. L'architecte examinait donc avec soin tous les renflements du sol. Son désir eût été de rencontrer un flanc de coteau en pente douce et creusé en demi-cercle, un koïlon naturel, au long duquel il n'eût plus eu qu'à étager les gradins. A défaut de cet emplacement parfait, il cherchait du moins quelque chose d'approchant. L'orientation n'était dès lors qu'une question secondaire, subordonnée aux commodités de la construction. Aussi n'y a t-il peut-être pas deux théâtres grecs qui soient orientés exactement de la même façon. Vitruve, qui, dans son ouvrage, tout en s'appuyant sur les monuments qu'il connaît, les corrige au besoin et prétend donner les préceptes nécessaires pour atteindre à la perfection (suivant lui), recommande expressément de ne pas exposer le koïlon au midi, et il explique les raisons, assez justes d'ailleurs, de cette défense (2). Or, précisément le plus glorieux des théâtres antiques, le théâtre-roi, celui d'Athènes, est tourné vers le midi. Vitruve eût été plus satisfait à Epidaure : le centre du koïlon est au nord-nord-ouest. Le mont Kynortion présentait de ce côté un enfoncement naturel, que Polyclète n'eut qu'à régulariser et à compléter en le creusant davantage au milieu et en prolongeant le rocher avec quelques assises de pierre sur les deux ailes. La plus grande partie des sièges reposent donc directement sur le roc, et cela explique qu'aucun d'eux n'ait bougé, tant que les racines et arbustes n'en eurent pas disloqué les joints sous la poussée ininterrompue de leur vrille vivante.

La figure totale du *koïlon* dépasse un peu le demi-cercle. Les rangs de sièges sont au nombre de 55. Au-dessus du 34e, soit environ aux trois cinquièmes de la hauteur, se développe suivant un usage adopté pour tous les théâtres de

(1) Pour l'exposé des *faits* qui vont suivre, je me sers du livre de Defrasse et Lechat (*Epidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*) ; au lieu d'en donner un simple résumé, comme je l'ai fait dans ma leçon du Collège de France, j'ai trouvé préférable d'en citer ici, directement, la partie la plus intéressante.

Le plan du théâtre que je reproduis a été fait (d'après les croquis séparés que je lui ai donnés et qu'il a ramenés à l'échelle), par M. Corne, le distingué professeur de dessin graphique du lycée Carnot.

(2) Vitruve, V, III, p. 108 (éd. Rose et Müller Strübing).

grandes dimensions et nécessité par ses dimensions mêmes, un passage circulaire (D), *diazôma* ou *diodos*, de près de 2 mètres de large.

Le diazôma divise donc l'ensemble du koïlon en deux étages, l'un de 34 rangs et l'autre de 21. A l'étage inférieur, les Grecs semblent avoir réservé plus spécialement l'appellation de θέατρον ; et l'étage supérieur recevait alors celle d'ἐπιθέατρον (1). Au-dessus du 55e et dernier rang, un second passage, une sorte de promenoir (E), concentrique au diazôma, suit tout le pourtour du koïlon ; il était limité du côté de l'extérieur par un mur bas, qui est depuis longtemps ruiné, mais dont le tracé est toujours visible. Enfin, les deux extrémités du koïlon s'arrêtaient sur de solides murs en tuf, étayés eux-mêmes par des contreforts, qui étaient destinés, en outre, à prévenir le glissement de la terre tassée contre les premiers murs. C'est l'écroulement de ces murailles, à une époque récente, qui a entraîné la chute des sièges voisins. Cette muraille en tuf, qui terminait le koïlon aux deux bouts, était couronnée d'une sorte de chaperon calcaire rougeâtre, très simplement mouluré. De nombreux restes de ce chaperon gisent dans les broussailles pêle-mêle avec les sièges culbutés (2).

... La plupart des sièges sont d'une simplicité austère. Sur les 55 rangs, il n'y en avait que 3 dont les sièges fussent munis de dossiers. Encore n'y voyait-on point de fauteuils distincts les uns des autres, comme au théâtre d'Athènes. Le rang inférieur, le plus rapproché de l'orchestre, se composait de 12 bancs cintrés à dossier continu, avec un accoudoir à chaque bout, supporté par une console. Le 34e rang, qui précédait immédiatement le diazôma, présentait un demi-cercle de 12 bancs analogues, mais moins ornés. Puis, dominant le diazôma, au-dessus d'un parement vertical haut de 1 m. 35, dont quelques fragments sont demeurés debout, était disposée une nouvelle rangée de bancs à dossier (22 en tout), presque pareils, sauf une légère différence dans le dessin de l'accoudoir et de la console, à ceux qui entourent l'orchestre.

... On a noté que la hauteur des sièges ordinaires n'est point la même dans les gradins de l'étage supérieur du koïlon et dans ceux de l'étage inférieur ; les premiers mesurent un peu plus de 0 m. 40, et les autres seulement 0 m. 35. Cette dernière hauteur n'étant pas suffisante pour qu'on soit commodément assis, M. Cavvadias (3) a supposé avec beaucoup de vraisemblance que les sièges de l'étage inférieur — lesquels constituaient sans nul doute de meilleures places que ceux de l'étage supérieur — devaient être exhaussés, lors des représentations, par des coussins mobiles.

Il fallait rendre ces milliers de places accessibles aux spectateurs autrement que par une escalade désordonnée et fatigante. Le koïlon est donc traversé de haut en bas par de nombreux escaliers, construits de telle sorte qu'à chaque hauteur de gradin correspondent deux marches (4). Les escaliers, très étroits, ne peuvent donner passage qu'à une seule personne à la fois. De l'orchestre au diazôma il en part 13 ; le 1er et le 3e filant le long des murs latéraux, le 7e tracé

(1) Voir les inscriptions relatives au théâtre de Délos, commentées par M. Homolle. (*Bulletin de correspondance hellénique*, XVIII, 1894, p. 166.)

(2) Un de ces débris a été dessiné et mesuré par Blouet (*Expédition de Morée*, II, planche 78, III), qui semble cependant n'en avoir point reconnu l'usage. (Notes de M. Defrasse.)

(3) *Fouilles d'Epidaure*, p. 10.

(4) Par une exception difficile à comprendre, à chacun des quatre premiers rangs de sièges correspond, dans les escaliers, une marche seulement au lieu de deux. (Defrasse.)

dans l'axe du théâtre et coupant le koïlon en deux moitiés. Tout l'étage inférieur se trouve ainsi divisé en 12 secteurs (κερκίδες) rigoureusement égaux. Ces secteurs continuent au delà du diazôma entre les prolongements des escaliers ; mais comme leur largeur va croissant, il a paru utile, dans la partie supérieure, de recouper chacun d'eux au milieu par un escalier supplémentaire. L'étage supérieur du koïlon devrait, d'après cela, compter 24 demi-secteurs, encadrés entre 25 escaliers. En fait, il n'y a que 23 escaliers, encadrant 22 demi-secteurs, parce que le demi-secteur de chaque extrémité, le 1er et le 24e, d'où l'on n'aurait presque point pu voir les acteurs en scène, ont été supprimés.

Sur ces 55 rangs de sièges, dont le plus bas a près de 50 mètres de développement et le plus élevé près de 200 mètres, pouvaient prendre place, à raison de deux personnes seulement par mètre courant, environ 11.500 spectateurs ; si l'on compte 5 personnes par 2 mètres, ce qui n'est pas une proportion exagérée, on arrive à un total de plus de 14.000 (1). Pour faciliter l'entrée et la sortie de foules si considérables, il semble que des issues larges et nombreuses eussent dû être ménagées. Cependant les portes n'abondent pas. Il y en a deux en bas, à droite et à gauche de l'orchestre ; ce sont les deux principales ; elles ont un peu plus de 2 mètres de large. Il y en avait deux autres, plus étroites, aux deux bouts du diazôma ; et deux autres enfin, percées dans le petit mur qui limitait l'étage supérieur du koïlon, derrière le demi-secteur de chaque extrémité. On accédait à ces portes d'en haut, comme à celles du diazôma, par des sentiers tracés aux flancs de la colline. Six portes en tout, c'est assurément peu ! Il n'est pas improbable qu'il ait existé d'autres entrées, percées à intervalles réguliers à travers le mur du haut ; mais il n'y a de certitude que pour celles des deux extrémités, dont les seuils subsistent.

... Une particularité à signaler est la suivante. Vitruve déclare qu'à son avis les gradins d'un théâtre doivent être superposés de telle manière qu'une ligne droite tirée de bas en haut, soit tangente aux arêtes extérieures de tous les gradins. Polyclète, à Epidaure du moins, fut d'un autre avis. La tangente qu'on mènerait ici sur les arêtes des gradins de l'étage inférieur passerait *sous* ceux de l'étage supérieur, et pareillement la tangente menée sur les gradins de l'étage supérieur passe *sous* ceux de l'étage inférieur : les deux lignes se croisent à la hauteur du diazôma. La différence d'inclinaison entre les deux étages, sans être très apparente, est pourtant assez forte.

Si le koïlon avait été construit suivant la pente de l'étage supérieur, il eût paru un peu trop escarpé, et rien n'est plus désagréable à l'œil que ces espèces de puits à degrés, du haut desquels on se sent pris de vertige, tels que sont l'Odéon d'Hérode Atticus à Athènes et le théâtre de Pergame. S'il avait, au contraire, gardé jusqu'au bout la pente de l'étage inférieur, il eût été plus évasé qu'il n'est et peut-être, en raison de ses dimensions considérables, il eût semblé un peu affaissé dans ses contours. La juste combinaison des deux pentes différentes a remédié à l'un et à l'autre inconvénient. En considérant que c'est à partir du diazôma que la pente se relève, on est en droit de dire que ce mot, qui signifie au propre *ceinture*, a ici son sens précis et complet. Non seulement

(1) Sans compter qu'un millier de spectateurs encore pouvaient fort bien prendre place sur les marches des escaliers ; c'était l'équivalent des strapontins de nos théâtres d'aujourd'hui. — M. E.-A. Gardner (*Excavations et Megalopolis*, p. 69, note 2) indique le chiffre de 17.000 spectateurs, parce qu'il compte trois personnes par mètre courant : c'est peut-être beaucoup (id.).

le diazôma entoure le koïlon à la façon d'une ceinture, mais, ce qui est l'effet ordinaire de la ceinture, il le maintient, le raffermit et resserre ce faisceau de secteurs qui, sans lui, s'échapperaient trop mollement. D'en bas, la pente paraît continue à cause de l'atténuation produite par la distance, et le vaste hémicycle de pierre, grâce au léger redressement de ses bords, présente partout au regard la même fermeté, la même netteté de lignes.

L'habileté d'exécution de ces détails, tels que nous venons de les exposer, prouve chez l'architecte un sens esthétique très exercé et un goût très sûr. Il s'agissait, en réalité, de la plus raide et de la plus monotone des constructions, d'une superposition de gradins selon un tracé géométrique, et l'on a vu de quelle main légère et savante, grâce à deux ou trois retouches presque imperceptibles, Polyclète a su corriger ce qu'une exacte géométrie aurait eu de froid et d'imparfait. C'est par de tels secrets que les grands architectes de la Grèce ont si merveilleusement assoupli et animé toutes les lignes de leurs monuments. Ces finesses ne se relèvent qu'à un examen attentif et à des mensurations précises. Le visiteur qui ne cherche que le plaisir de ses yeux les ignore ; mais, sans connaître la cause, il jouit de l'effet obtenu, et il admire, comme faisait Pausanias, la beauté simple et les heureuses proportions de l'édifice.



La deuxième partie du théâtre est l'orchestre : c'est un cercle parfait, de 10 m. 15 de rayon, entouré d'une bordure de pierre large de 0 m. 40. Cette forme circulaire est la forme primitive, contrairement à ce qu'on a pensé pendant assez longtemps d'après des théâtres qui avaient été remaniés à l'époque romaine, et dont l'orchestre est un demi-cercle. Les fouilles faites au théâtre de Dionysos à Athènes, aux théâtres d'Oropos, de Mégalopolis, etc., ont confirmé cette rectification qu'imposait l'examen du théâtre d'Epidaure. L'évolution de l'orchestre, au point de vue de l'emplacement, est toute simple : d'abord un cercle parfait ; à l'époque romaine, un demi-cercle ; enfin la disposition actuelle. Cette évolution est connexe à l'importance de plus en plus grande que prend la scène, aux dépens du reste.

L'intérieur du cercle, jusqu'au niveau de la bordure, est en terrre battue, et n'a jamais été pavé. La place réservée au chœur était donc, exactement, « une aire circulaire de sol nu, d'un rayon de 9 m. 75, enfermée dans une bague de pierre de 0 m. 40 de largeur. » (Defrasse et Lechat.)

Au milieu du cercle (B), plantée dans le sol et dépassant à peine le niveau, est une dalle arrondie de 0 m. 70 de diamètre : c'était, selon toute vraisemblance, le soubassement de l'autel de Dionysos, la *thymélé*, le centre immuable et sacré des évolutions orchestiques, le signe visible des origines religieuses du théâtre, et, pratiquement, le pivot autour duquel se croisaient les lignes mobiles formées par les rangs des choreutes.

Entre la bague de pierre qui entoure l'orchestre et la première rangée de sièges du *koïlon*, s'arrondit un passage de 2 m. 10 de largeur.

« Il est en contre-bas de 0 m. 21 par rapport au niveau de l'orchestre et à celui de la première rangée de sièges. Il est dallé, car il ne servait pas seulement de chemin pour les spectateurs gagant leur place les jours de représentation : lorsque la pluie, du haut en bas du koïlon, se déversait gradin par gradin en petites

cascades étagées, il faisait office de canal ; les eaux roulaient sur ses dalles jusqu'à chacune de ses extrémités où, par deux trous, elles s'engouffraient dans un aqueduc souterrain qui les conduisait par-dessous les bâtiments de la scène en dehors du théâtre. »



La troisième partie de l'édifice est la σκηνή, la scène, désignée encore par les anciens d'un mot caractéristique : λογεῖον, le « parloir ». Elle offrait d'abord aux regards des spectateurs, à 0 m.60 de distance de l'orchestre, un mur (*pro*skénion) d'une longueur de 20 m., qui se coudait à chaque extrémité de façon à former deux étroits rectangles en niche saillante (*para*skénia) et dont l'assise, par un faible mouvement de retrait, aboutissait ensuite à l'emplacement des portes d'entrée. Au centre était une porte (au-dessus de A, dans la figure) et, de chaque côté de cette porte, appliquées contre le mur, six colonnes d'ordre ionique, d'un diamètre moyen de 0 m. 33. « L'intervalle de l'une à l'autre (1 m.40 environ) était sans doute rempli par des πίνακες (analogues à ceux dont l'existence est sûrement établie pour les théâtres d'Oropos et de Délos), c'est-à-dire des panneaux de bois aplanis et peints, fixés au plein de la muraille » (Defrasse). Les « paraskénia » étaient ornés de statues ; l'une d'elles, placée sur celui de l'est, porte encore aujourd'hui une dédicace de « *la ville d'Epidaure à Livie, femme de César-Auguste* ». Cette disposition formait un décor permanent.

Par la porte ouverte au milieu du proskénion on pénétrait à l'intérieur des constructions de la skéné, divisées en deux quadrilatères, l'un étroit et long (A), l'autre plus profond. Le premier de ces rectangles était le *parloir*. « Un toit le recouvrait à une hauteur que nous n'avons aucun moyen de préciser, mais qui correspondait peut-être au niveau du diazôma. Le « logéion » ressemblait ainsi à une vaste armoire, ouverte du côté du public, haute, très longue et peu profonde. Le mur qui faisait le fond de l'armoire était percé, suivant l'usage, de trois portes, par lesquelles le logeion communiquait avec la grande salle rectangulaire postérieure. C'est dans cette salle que les acteurs attendaient le moment d'entrer en scène ; là, qu'ils changeaient de costume et de masque, suivant les rôles divers qu'ils avaient à jouer dans la même pièce en suivant les diverses phases d'un même rôle ; là, que les figurants se groupaient pour préparer la suite d'un roi ; là qu'on disposait les tableaux vivants sur l' « enkycléma » avant de le rouler face au public ; là, enfin, qu'on manœuvrait la machine ou grue destinée à faire apparaître les personnages suspendus dans l'air. C'était toutes « les coulisses » du théâtre dans une salle unique ».

Ainsi peut être présentée, au moins dans ses grandes lignes et en négligeant beaucoup de détails, la description sommaire d'un théâtre antique : œuvre grandiose et très nette, à ciel découvert, d'une beauté simple et pratique, admirablement appropriée au service d'une démocratie. Comme je ne suis pas allé à Epidaure, j'ai trouvé naturel et plus correct de céder presque tout le temps la parole, au cours de cette leçon, à un archéologue ayant vu sur place les choses dont il parle. J'aurai, la prochaine fois, à examiner une difficile question, pour laquelle le voyage à Epidaure n'est pas indispensable : c'est celle des rapports de l'orchestre et de la scène.

JULES COMBARIEU.

(*A suivre.*)

Notre supplément musical.

L' « UTHAL » DE MÉHUL.

Dans notre dernier numéro, en publiant un air de la *Stratonice* de Méhul, nous exprimions le regret que la connaissance des anciens maîtres français, jusqu'à l'époque tout à fait contemporaine, fût rendue presque impossible par ce fait que leurs œuvres n'ont jamais été, pour la plupart, publiées sous la forme usuelle de la partition piano et chant. Pour Méhul particulièrement, resté à tant d'égards si près de nous, si intéressant par ce qu'il vaut comme artiste et comme précurseur, cette déplorable lacune apparaissait doublement fâcheuse.

Il serait fort à désirer, assurément, qu'une maison d'édition puissante entreprît la publication d'un *Corpus* des meilleurs maîtres français d'autrefois. En attendant, la *Revue musicale* a pensé qu'il y avait quelque chose à tenter. Puisqu'elle a l'habitude de donner à ses lecteurs un supplément musical en chaque numéro, nous utiliserons ce supplément, non plus à la reproduction de morceaux détachés, mais à la réédition d'une œuvre d'ensemble, de portée plus considérable et capable de constituer un document vraiment significatif.

Notre choix s'est porté sur l'*Uthal* de Méhul. Nous en commencerons la publication dans notre prochain numéro.

Cette partition n'est pas de dimension exagérée : l'œuvre ne compte qu'un acte. *Uthal*, néanmoins, est une des meilleures de l'auteur et où s'affirment le mieux les tendances réformatrices de cette école. Sans être un chef-d'œuvre (loin de là !), le livret de Saint-Victor, sur quoi Méhul écrivit sa musique, offre des situations fortes et pathétiques. Emprunté aux traditions ossianiques, si populaires alors, il est pittoresque et coloré, très romantique déjà et, comme tel, fort différent de ce que nous croyons savoir de la littérature impériale.

La musique offre des qualités rares et précieuses. Sans qu'il soit nécessaire d'en détailler les pages les plus belles qui apparaîtront assez d'elles-mêmes, il convient de signaler cependant l'extrême nouveauté de l'écriture orchestrale. Par une hardiesse dont il n'est point d'autre exemple, Méhul, dans cette partition, n'a pas hésité à supprimer complètement les violons. H. Q.

Exécutions et publications récentes.

La France héroïque. — 19 Sociétés chorales formant un total de 1.800 chanteurs, une harmonie militaire, et l'orgue : tels sont les éléments qu'a réunis au Trocadéro, et disciplinés, M. Bourgault-Ducoudray, avec le concours de l'École de chant choral ; objet : célébrer, — devant le Président de la République, — les plus beaux souvenirs de notre histoire nationale. N'ayant pu assister qu'à la seconde séance, je réserve, faute de place, un compte rendu. Mais je tiens à le dire dès maintenant : ce fut très grand, très beau, très français. Si M. Bourgault-Ducoudray et M. d'Estournelles de Constant peuvent renouveler, annuellement, cette synthèse admirable et patriotique, ils auront fait une œuvre aussi belle (et plus utile, au point de vue social !) que la création du théâtre de Bayreuth ! — J. C.

Au Conservatoire. — Le 27 mars, audition de la classe d'ensemble de M. Chevillard, dirigée, depuis la maladie du sympathique chef d'orchestre, par M. J. Salmon. Au programme, le quatuor en *sol* mineur de Mozart, le quatuor en *sol* majeur de Haydn, l'op. 88 (morceaux de fantaisie) de Schumann, et le trio op. 40 de J. Brahms. Sur ce dernier, avis toujours divisés : « Héritier de Beethoven ! » disent les uns ; « roi des raseurs ! » affirment les autres. La vérité est entre les deux. M. Salmon, violoncelliste de talent et musicien de premier ordre, a marqué déjà, en deux mois d'études, son empreinte sur cette classe. Il y a là des qualités de style et d'intelligence musicale que nous nous plaisons à reconnaître. Et je ne redirai pas, pour la centième fois, combien il est à souhaiter que, par ces classes d'ensemble, le Conservatoire produise moins de virtuoses et plus de musiciens ! — S.

Concerts. — M. J. Salmon a donné à la salle Pleyel un concert fort intéressant où il a interprété l'*adagio et allegro* de Schumann, le *Concerto* de Lalo, la *Sonate* de Boccherini, et divers morceaux de genre de Max Bruch, de G. Fauré, de Chansarel et de Popper. Le jeu de M. J. Salmon est brillant et sûr, il manie son violoncelle avec une aisance parfaite ; mais il nous paraît surtout remarquable par l'intelligence musicale, par le style, et des qualités d'ordre artistique qui l'élèvent au-dessus des instrumentistes. Nous avions eu l'occasion de l'en louer, à propos des séances du quatuor Hayot dont il fait partie, et plus récemment, à l'audition de la classe d'ensemble du Conservatoire qu'il dirige depuis la maladie de M. Chevillard. Il les a affirmées une fois de plus à son concert et y a recueilli de chaleureux applaudissements.

Mme Reja Bauer a chanté à ce même concert des mélodies de Brahms, de Hugo Wolf et de Schumann (nous ne citons pas dans l'ordre de mérite) et y a affirmé des qualités de chanteuse et de musicienne qui la mettent hors de pair. Elle sait, grâce à une science du chant devenue rare, chanter piano dans les notes élevées, sans effort apparent, et peu après, quand l'expression le commande, — et seulement alors — donner à sa voix une sonorité éclatante. Cela est du grand art. — A. C.

— L'association des concerts Lamoureux nous a donné le 5 avril, à la salle Gaveau, une interprétation de la *Damnation de Faust* qui ne doit pas passer inaperçue. M. André Messager dirigeait l'orchestre, avec cette autorité, cette vigueur et cette distinction qui lui sont propres. Il a exprimé quelques « intentions » nouvelles au cours de cette exécution, et nous avons saisi au passage des nuances (telles qu'un *rallentando* de deux mesures dans la marche de Rakowski, avant la reprise finale et accélérée du motif) qui nous ont paru tout à fait dans le style. Le menuet des sylphes a été joué un peu plus vite qu'à l'ordinaire. Mais toutes les finesses de cette orchestration, toutes les richesses de cette admirable imagination ont été détaillées avec soin. M. Renaud a interprété Méphistophélès avec un souci du détail peut-être excessif, mais en somme avec une autorité et une variété d'expression qui ont soulevé l'enthousiasme d'une grande partie du public. M. P. Lemaire, qui chantait Faust, a, au contraire, l'expression plutôt dans la voix qui est très belle et dans le style musical qui est très juste (M. Lemaire a eu un premier prix de piano et de composition au Conservatoire) que dans la mimique extérieure.

Mme J. Raunay jouait Marguerite. La ballade du roi de Thulé et l'air « d'amour

l'ardente flamme » ont été interprétés avec une intensité d'accent, une passion contenue qui valent mieux pour nous que l'éclat d'une grande et forte voix... Et nous croyons que Berlioz, qui d'ailleurs ne protestera pas, sera de notre avis — S.

COURS DE CHANT CHORAL, SOLFÈGE A 4 VOIX D'HOMMES, PAR PAUL ROUGNON, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE (1 vol., chez F. Andrieu, éditeur, 4, faub. Poissonnière). — Ce volume contient 6 pages de texte littéraire et 133 pages de musique. Le nom de l'auteur le recommande particulièrement à l'attention de tous ceux qui s'occupent d'enseignement musical : toutes les difficultés d'intonation, de rythme et de style, y donnent lieu à des exercices spéciaux et très bien compris. Aux excellents *conseils sur la manière de travailler*, j'ajouterais volontiers une rubrique pour bien insister sur ce point : en ce qui concerne les mouvements, nuances, accentuations, etc., les chanteurs doivent *obéir au chef*, ni plus ni moins. Une chorale est une école de discipline.

On y devrait faire des *exercices d'attaque* et d'*obéissance à la baguette*. Pour ces derniers, sur un thème qu'il aurait écrit lui-même, le chef s'amuserait à insérer des points d'orgue, à ralentir, à accélérer, etc., et il faudrait qu'on le suive rigoureusement, comme s'il improvisait. Le défaut de presque tous les choristes est de ne pas suivre très docilement le regard et le geste qui commandent ! — E. H.

TRAITÉ D'HARMONIE THÉORIQUE ET PRATIQUE, PAR F.-A. GEVAERT, DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES (1 vol., 2e partie, allant de la p. 153 à 339 chez Lemoine). — Œuvre de haute et belle analyse, où des exemples tirés des chefs-d'œuvre des maîtres servent constamment à illustrer la théorie. Placé à un point de vue pythagoricien, très dogmatique et historique à la fois, M. Gevaert a étudié tous les éléments constitutifs de l'harmonie, leur place et leur fonctionnement dans le discours musical ; il a montré l'accroissement graduel des éléments de la polyphonie depuis le début du XVIIe siècle, époque où le principe tonal s'est victorieusement imposé à l'harmonie simultanée ; sans entrer dans l'analyse de certaines innovations de nos contemporains, il a relevé toutes les conquêtes harmoniques dont s'est enrichie la pratique musicale jusqu'à la fin du XIXe siècle. — H.

ESQUISSE D'UNE ESTHÉTIQUE MUSICALE SCIENTIFIQUE, PAR CHARLES LALO, AGRÉGÉ DE PHILOSOPHIE (1 vol., 324 p., in-8°, Alcan). — Cet ouvrage est une thèse de doctorat, récemment soutenue avec succès à la Sorbonne. C'est une encyclopédie, due à un admirable effort d'intelligence et de travail, où l'auteur a résumé, ordonné, classé, apprécié, tout ce qui a été écrit d'important par les anciens et les modernes sur la musique. M. Lalo apporte aux études de philosophie musicale le précieux concours d'un esprit très informé et très distingué. Je lui reprocherais à peine d'abuser du mot *scientifique*, de ne citer presque jamais les œuvres des compositeurs (il n'y a pas de musique dans son livre), et de voir les choses d'un peu trop haut. Les *conclusions* ne sont pas facilement intelligibles à un lecteur qui n'est que musicien. N'oublions pas qu'en beaucoup de cas, la meilleure manière de philosopher est de laisser de côté la *philosophie*. Il y a aussi, dans le livre de M. Lalo, des préoccupations sociologiques, issues de l'école de M. Durkheim, qui sont dangereuses. Le jury de la Sorbonne s'en est montré contrarié. Il est certain qu'elles aboutissent (p. 261) à une classifi-

cation des musiciens qui est bien contestable. (Ainsi, les séquences du chant grégorien mises dans l'art *romantique*; Hændel et Bach, mis aussi parmi les *romantiques* ; etc.). L'auteur le sait ; je n'y insiste pas. Mais, même en faisant la part de ce qui est discutable, il faut rendre hommage à la haute valeur de ce livre, excellent répertoire des principales théories sur la musique. — J. C.

Hippolyte et Aricie, de J.-Ph. Rameau, tragédie en 5 actes et un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin, partition réduite pour piano et chant, par Vincent d'Indy (1 vol. chez Durand, 8 fr.).

Hippolyte et Aricie, livret, édition conforme... à la partition publiée sous la direction de C. Saint-Saëns et revisée par Vincent d'Indy (broch , 1 fr., chez Durand).

Nous reparlerons de cette double publication au moment prochain où l'ouvrage de Rameau sera représenté à l'Opéra.

Quintette de César Franck en *fa* mineur (p. piano, 2 violons, alto et violoncelle). — Ce chef-d'œuvre vient de paraître chez Hamelle, réduit pour piano à quatre mains. L'auteur de la réduction n'a pas signé son œuvre. Il était cependant excusable, en raison des précédents.

— La collection des Maitres de la musique, publiée sous la direction de M. Jean Chantavoine (Alcan, 3 fr. 50 le volume), vient de s'enrichir de deux substantiels et solides ouvrages : Rameau, par M. Louis Laloy ; Moussorgski, par M. Calvocoressi. Ceux qui seraient tentés de trouver ces deux livres un peu écourtés ou superficiels, devront songer qu'ils sont surtout des œuvres de vulgarisation, et qu'ils donnent d'ailleurs tout ce qu'il est important de savoir.

Sur le seuil de la musique ; enquête sur le développement du sens musical, en anglais, par William Wallace (1 vol. 263 p., Londres, Macmillan et Cie). — Livre très net et intéressant, qu'il serait désirable de voir traduit en francais. En dépit du titre, le livre n'est pas, comme on pourrait croire, une étude de psychologie, mais bien plutôt une étude d'histoire musicale. Les observations fines ou justes (objectivement) y abondent ; mais cette étude, en tant qu'historique, est souvent trop écourtée, et nécessite quelques réserves. Je souscris à d'excellents jugements sur Beethoven, Mozart, Bach; mais je suis étonné du tableau inséré à la fin du volume et où l'auteur a voulu montrer le développement de la musique, comparé à celui des autres arts, de 1250 à 1900. Le tableau est bien disposé, chronologiquement ; mais que d'arbitraire dans le choix des noms ! Ainsi, au XIXe siècle, je vois bien cités les noms de Tennyson, Thackeray, Browning, Dickens, Swinburne, etc (avec les grands Lister et Kelvin), mais V. Hugo et Lamartine sont absents !... Presque toutes les autres parties du tableau sont à revoir. L'idée de ce synchronisme était bonne, mais il faudrait la reprendre en vue d'une meilleure réalisation. Nous reviendrons sur ce livre. — T.

Richard Wagner a Minna Wagner, 2 vol. in-8° de 323 et 319 p., chez Schuster et Lœffler, Berlin et Leipzig. — 269 lettres de R. Wagner, publiées telles quelles, sans introduction, sans notes, sans index, avec un pieux désir d'« objectivité » à l'égard du grand compositeur. La première lettre est sans date, la seconde est datée de Dresde, 25 juillet 1842 ; la dernière est du 28 septembre 1863

L'auteur de la publication ne se nomme pas et se borne à réclamer ses droits, en vue d'une traduction éventuelle. L'ouvrage (2e édit.) est d'un haut intérêt biographique, sans rien ajouter à la gloire du musicien.

Garcia the centenarian and his time, par M. Sterling Mackinlay, 1 vol. in-8°, 335 p., chez William Blackwood et fils, Edimbourg et Londres. — L'auteur divise la carrière de Garcia le fils en 4 périodes : I, *les années de « préparation »* : l'enfance de Garcia en Espagne (1805-1814), son séjour à Naples (1814-1816), à Paris et Londres (1816-1825), en Amérique (1825-1830). II, *le séjour à Paris* : les triomphes de ses filles Maria Malibran et Pauline Viardot, et les plus célèbres élèves (1830-1848) ; III, *la période anglaise* (1848-1895), et IV, *la retraite* (1895-1906). Ce mémoire est d'une documentation discrète, qu'on voudrait souvent plus abondante. Les « sources » sont très incomplètes (surtout au point de vue français) et indiquées le plus souvent d'une façon trop générale. L'ouvrage contient 18 fac-simile d'écritures ou portraits ; la photographie du roi et de la reine d'Espagne était inutile. — T.

De Monte-Carlo. — Une fort jolie innovation artistique a, ces jours derniers, remporté un vif succès aux concerts : l'interprétation, dans les décors lumineux de M. Eugène Frey, des *Amours du Poète*, de Schumann, par Mme Félia Litvinne, qui a été également acclamée dans les *Trois sorcières*, de M. Léo Sachs, qu'elle chantait en première audition.

L'illustre pianiste M. Francis Planté a joué magistralement toute une série de chefs-d'œuvre classiques et y a remporté un succès triomphal.

La détresse de Niccola Piccinni (1).

La vieillesse de Piccinni. — Lettre inédite à Ginguené. — Les « pensions » de l'Opéra sous l'ancien régime. — Rapport du 21 thermidor an VII, au citoyen Quinette. — Documents tirés des archives de l'Opéra.

Le glorieux rival de Gluck, le triomphateur de la *Cecchina*, cette bouffonnerie dont l'invention typique porta le nom de l'auteur aux confins du monde, le protégé du marquis de Carraccioli, le héros de la « Guerre des coins », connut-il vraiment la misère que nous conta son thuriféraire Ginguené dont la Notice sur le musicien italien est la seule source où puisèrent tous les biographes ? Les avis sont partagés. J'estime pour ma part que mon érudit confrère, M. de Curzon, eut raison, naguère, de mettre en doute certaines affirmations de ce grand artiste, un maniaque de la persécution. Je n'entends pas prouver que Piccinni vécut une existence parfaitement heureuse, mais établir simplement qu'il souffrit comme chacun des rigueurs. de la tourmente révolutionnaire.

En 1785, alors qu'il habitait place Vendôme, goûtant le triomphe durable de sa *Didon*, l'auteur des *Tablettes de renommée des musiciens*, formulant une opinion partagée par un parti puissant, disait de lui : « La musique de ce savant

(1) Niccola Piccinni, le rival de Gluck, est né en 1728 à Bari près de Naples, et mort le 7 mai 1800, à Paris. Il n'a pas écrit moins de 97 opéras, italiens ou français !

compositeur est toujours pure et agréable, son chant facile et bien modulé, ses accompagnemens variés avec art et heureusement contrastés, réunissant le double mérite de joindre à l'expression la plus pathétique et la plus vraie l'observation la plus exacte des regles de l'art.

« Auteur d'un nombre infini d'ouvrages pieux, ils sont tous variés de manière à ne pouvoir juger que ce soit le même génie qui les ait produits. Savant dans la partie instrumentale, doux et profond dans la mélodie, il ne le cède en rien aux plus vastes génies ni aux plus parfaits compositeurs »

A cette époque Piccinni se plaignait amèrement déjà de sa destinée. Or sa situation était aisée et son entregent lui assurait beaucoup de crédit. Du fait qu'il était le professeur des filles de M. de la Borde, le banquier de la Cour, qu'il donnait des leçons à la reine, qu'il travaillait aussi bien pour Choisy que pour Versailles et qu'à cette époque les faveurs étaient toujours monnayées, on a peine à croire que le musicien ait pu avoir lieu de gémir sur son propre sort. A vrai dire, il était chargé de famille et son train de vie exigeait d'assez fortes dépenses; mais imprévoyant par défaut de nature, il se plaignait en somme de ses erreurs personnelles.

En 1791, lorsqu'il quitta Paris pour se rendre à Naples, il y avait huit ans qu'il remplissait le poste de maître de chant à l'École royale de musique, qu'il recevait une pension de l'Opéra et gagnait de l'argent avec sa maison d'édition. Qu'advint-il exactement alors ? Personne ne saurait le dire, car tous les faits rapportés par Ginguené sont tirés d'une lettre qu'il reçut de Piccinni en octobre 1797, lettre que je donne ici en entier parce qu'elle appelle des rectifications de détail et aussi parce que très intéressante au point de vue psychologique.

Elle n'est d'ailleurs connue que d'un petit nombre de bibliophiles (1).

« Naples, 19 octobre 1797.

« Mon bon ami, jamais de la vie j'aurois cru de me trouver où j'en suis. Je partis de Paris sans bien, et rempli de dettes de mes deux jolis garçons, que j'ai été forcé [de payer] jusques à dix mille livres et six mille, qui en ajoute, le perfide Morellet, caissier des domaines, me faisant paroître son débiteur (après avoir joui, ce tartufe, 11 ans de mon fond musique, dont la vente de la seule *Didon* avoit surpassé les 2.000 exemplaires, qui avoit remboursé à ce coquin toutes les dépenses de gravure, papié, impression, etc., etc. que lui avoit faites) je me trovai donc débiteur d'environ 18.000 livres — quoique ce tartufe, avec sa douceur, son zèle et sa modestie avoit dit à M. et Mme Laborde 3 ans auparavant 89, qu'il avoit mis de côté, environ dix mille livres, et que dans quelque tems il en auroit placé au moins 16.000, mais qu'il les prioit de garder le secret, parce qu'il vouloit me surprendre agréablement ; mais j'ai été surpris par le mouvement contraire, et cela devoit être ainsi, étant dans les mains d'un banqueroutier. Un autre article, avant de passer à Naples. Je laisse Joséphin, chatré Italien, que vous devez connoître, mon procureur, pour ma rente viagère de 2.000 cent livres, pour la pension de l'Opéra, et pour cent louis sur la liste civile, où on m'avoit inscrit quelque jour après mon départ ; en lui laissant aussi mon fond de musique, qui, par parentèse, ce demi-homme, demie-femme, et

(1) Cette lettre, qui appartint à Feuillet de Conches, passa plus tard dans la collection B. Fillon.

enfin neutre, soi-disant m'a vendu pour 6.000 livres en assignats (1). Ce neutre cruel, avec un de ses amis, appelé Sauton, clerc de notaire, et mon cher fils l'aîné, ce triumvirat a manié la tourte et l'a mangé, parce que depuis cinq ans je nage dans la pauvreté sans en recevoir un obole ; mais ne manquant pas cependant de m'écrire que mon fils mange tout ; et ce fils dénaturé que c'étoit le chatré avec Sauton, desquels j'aurois dû me défaire, attendu ces deux, si je n'allois pas réparer, ils alloient me réduire sur la paille (2). En vue de cela, j'écris à mon gendre Pastreau, à Gêne, marié à ma fille Claire, et dans le même tems, sachant qu'il devoit se rendre à Paris, je lui remets sur le papier une information du chatré ; et mon certificat de vie, de ma femme, et de moi, le tout légalisé et approuvé par quatre notaires, témoins, juges, etc., etc.

« Cet homme arrive à Paris ; fait mandé le chatré, qui se rend sur le champ avec son ami Sauton pour rendre les comptes de son administration 3 jours de suite ils y vont l'engouer, et lui présenter des tableaux à leur manière ; ce pauvre esprit se rend, se persuade, les embrasse et leur promet, qu'ils seront toujours chargé de ma procuration. Dans le fait, il retourne à Gêne à Naples avec les mains vuides, et voulant par force me faire accroire que mon fils a tout mangé, et que ces deux, sont deux parfaits et honnestes hommes ; en me remettant les comptes, et toutes les pièces dont je l'avois prémuni avant son départ, qui m'avoient couté beaucoup d'argent. Figurez-vous, mon ami, l'état dans lequel je suis resté après la connoissance de cette opération. Je ne veux pas vous en dire davantage ; étant plus aisé à vous de pénétrer dans mon cœur, qu'à moi de vous en faire la description. Dans ces comptes, j'y ai trouvé un petit papier, où il est dit : *Piccinni ne touche pas sa pension de l'Opéra parce qu'il est émigré, mais parce qu'on veut qu'il vient la manger en France selon la loi* (3). Permettez-moi, mon bon ami, que je vous en parle là-dessus. La pension de l'Opéra, dans sa constitution, je l'ai toujours jugé une rente viagère, et non pas une pension. Si un pauvre auteur est obligé de la gagner après dix opéra, qu'il est obligé de donner à un prix modique, selon l'arrêt du conseil du 76, vous voyez bien, que l'auteur en fait les fonds ; qu'il l'achète avec son argent, et à la sueur de son front. C'est une rente libre donc, sur laquelle, personne ne peut y avoir le moindre droit, que l'auteur peut la manger où bon lui semble, et toutes les lois qui si opposeroient seraient injustes, comme c'est injuste de gagner eux, en donnant mes ouvrages et de faire mourir de faim l'auteur, avec l'excuse de la loi (quand cette loi ne peut exister) (4). Mon ami, je me jette dans vos bras ; plaidez pour votre pauvre ami, qui est réduit à la mendicité avec sa pauvre famille ; si M. Marmontel peut y contribuer, priez-le de ma part, donnez-lui le souvenir du pauvre Piccinni et dites-lui, que ma pension de l'Opéra est libre, et que je dois en jouir comme en

(1) Une telle affirmation n'a pu être contrôlée, mais elle ne paraît guère fondée quant à la nature du numéraire, car alors, et contre leurs intérêts, les vendeurs auraient liquidé un fonds bien achalandé pour un millier de francs seulement.

(2) Ginguené fait le silence sur les soucis domestiques du maître, parce qu'il savait bien que Piccinni gardait rancune à ses fils de s'être émancipés de bonne heure, et en particulier à l'aîné, qui fut un musicien distingué, mais dont l'union libre avait été condamnée sévèrement par son père.

(3) Ce petit papier pourrait bien avoir été inventé par Piccinni, car il est impossible de trouver trace d'une pareille exigence dans les dossiers du Ministère ou ceux de la direction de l'Opéra.

(4) Chose curieuse et qui fait supposer qu'en termes identiques Piccinni avait lancé officiellement une réclamation à cette époque, c'est qu'en 1799 un rapport (voir plus loin) adressé au Ministre de l'Intérieur exprime le même jugement.

jouissent tous les auteurs, quoique absent ; il le sait, et j'espère qu'il se joindra à vous, pour la justice, pour l'amitié, et pour l'éloquence, qui lui est si naturelle : saluez-le de ma part, uniment à Me et ses chers enfants, de la part aussi de ma femme et filles. Mon ami, je vous fais des empressements aussi pour la mise de ma *Clytemnestre*. Si vous voulez, vous pourrez y parvenir. Cet ouvrage, je l'ai remis en trois actes sur la partition de l'Opéra ; ces bonnes gens prétendent, que cette partition, à mon départ, je l'ai emporté avec moi ; non, mon ami, ils en mentent, tout est resté chez eux ; je n'emportai à mon départ, que mon original, il est à Gêne dans les mains de M. Synard, négociant établi dans ce pays là, auquel j'écrirois de vous le faire parvenir à Paris, restant toujours en votre pouvoir ; comme, pour le payement, je vous laisse carte blanche pour le prix ; sous la condition qu'ils payent la somme convenue sur le champ et la remettre ici à M. Trouvé qui me la fera passer (1).

« A mon arrivée à Naples tout alla à seconde de mes désirs. La 1re année on redonnait mon *Alexandre aux Indes*, auquel j'y ajoutai 3 airs, et un trio. Le quaréme je composai *Gionato*, oratoire qui eut un plein succès. Le printems un opéra bouffon (2), et le carnaval *Ercule au Termodonte* à St-Charles. Jusques à l'époque de l'opéra bouffon, tout se passa le mieux du monde. Passé cette époque, un jeune négotiant de Lunel, appelé Pierre Pradez Prestreau, établi à Naples depuis 9 ans, vint me demander en mariage ma fille Claire, la dotant de 5.000 livres, et lui offrant un trousseau de 5.000 ducats en linge, habits, joiaux, et quantité de bijoux précieux. Après avoir exploré la volonté de ma fille, je n'ésitai un instant pour la lui accorder. Le mariage se fit, et le jour de la nôce fut célébré chez son futur, avec tous les négociants français, M. de la Tour et tous les officiers et M. Makau, Ministre de la république, qui furent tous invités. Ce beau jour passé, qui avoit été tel pour moi, je fus calomnié à la cour et à la ville, je fus accusé pour Jacobin. C'est de cette époque, mon ami, qu'on m'ensevelirent vivant. Personne m'a plus appellé pour composer ; toute la cohue des musiciens m'a jetté la pierre, m'a méprisé, et espéré de me voir exilé et dépouillé de la pension que notre bon roi m'avoit accordé (3). Ce magnanime Prince, très éclairé me l'a laissé ; et c'est avec cette modeste pension que moi, ma femme,

(1) *Clytemnestre* ne fut pas jouée, moins, comme on l'a dit, à cause d'intrigues partant de la direction de l'Opéra, que par le fait d'un poème exécrable. Je trouve la preuve de cela dans cette lettre inédite de Pitra adressée au fils aîné de Piccinni le 24 germinal an X : « Mon cher Louis, je persiste dans l'opinion que mon Poeme de Clitemnestre ne peut pas réussir. Ce sentiment, celui de mon age, le serment que je me suis fait de ne plus reparaître et sur le théatre politique ou j'ai failli laisser ma tête et sur celui de l'Opéra où je ne suis connu que pour avoir massacré un chef-d'œuvre de Racine, enfin une sainte crainte des sifflets qui pourraient, quoique la chute lui apartint en entier, réveiller l'ombre d'un grand homme, encor plus que la trompette du jugement dernier ; tous ces motifs me déterminent a regarder mon Poeme de Clitemnestre comme non advenu. Mais, comme il seroit injuste que vous fussiez privé du produit de la musique de votre pere, et le public du plaisir de l'entendre, vous êtes le maître d'employer cette musique sur un autre poème que le mien ; le sujet est a tout le monde. Je vous recommande seulement de vous servir le moins que vous pourrez de mes hemistiches. L'ouvrage y gagnera, et je serois faché que la sobriété que je vous recomande, et pour la gloire de votre pere, et pour la gloire de celui qui refera cet opera, ne fit pas oublier que je me suis occupé de ce sujet. Mon ami, je vous donne les droits que je pourrois avoir au Poeme, mais a la condition que vous conserveres le moins possible du mien, et que pour tranquiliser ma gloire, vous me communiquiés le nouveau Poeme pour me rassurer a cet égard. Je vous embrasse. »

(2) *La Serva onorata.*

(3) Cette pension était de six cents ducats, c'est-à-dire 2.500 francs environ.

quatre filles et deux sœurs (1), nous trainons notre pauvre vie ; mais moi et mon talent, quoique vivants, nous sommes descendu au tombeau ; et, ce qui est terrible! choisir pour prison ma maison, sans plus voir qui que ce soit. Voilà la raison, mon ami, qu'en recevant votre charmante lettre par M. Trouvé, je n'ai pas pu vous donner une réponse, ni me charger de la liaison dont vous m'honoriez. Il commence paroître un peu de beau tems ; Dieu fasse qu'enfin cela augmente. Voilà 5 ans que je souffre et je ne sais pas comment j'en ai eu la constance. Ah ! mon ami ! je ne me croiois pas réservé à tant de malheurs, dont je vous en épargne le reste.

« Si vous voudriez accepter ma procuration, ô Dieu, combien je serois heureux ! Je pourrois commencer voir le jour dans mes affaires, et recevoir quelque soulagement. Faites-moi savoir là-dessus quels sont vos intentions Donnez-moi, je vous prie, des nouvelles de ce fils dénaturé, de qui je n'en ai pas eu depuis un an. L'autre, qui est à Stockolm, suit à la piste les traces de celui-ci ; le castrate, il en fait autant. Tout est enseveli dans l'obscurité. Je vous y joins-ci une lettre pour la citoyenne Nathalie Laborde de Noailles, mon écolière, que je vous prie, mon bon ami, de remettre en ses propres mains, et d'entrer en matière Vous lui pouvez peindre mon affreuse situation, et faire en sorte que son frère qui vient de rentrer dans les biens de la famille, veuille me donner les fonds de la rente que feu son père me donna pour me mettre à l'abry de la misère. J'ai sû que cette rente s'en va en fumée, qu'on va payer le tiers en numéraire. c'est-à-dire 700 livres, et le reste du capital en bons, qu'ils seront presque rien. J'aurai donc, au lieu de 2.000 cents livres, 700 pour tout. Moi, agé de 69 ans, comment pourrai-je donner un état à mes pauvres quatre filles, et quelque subsistance à ma femme à mon décès ? Vous voyez, mon ami, que si le citoyen Laborde voudrait avoir pitié de moi et de ma famille accablée par la misère, il seroit un homme bienfaisant et vrai, mais il seroit cent fois au-dessus, satisfaisant la volonté de feu son pere, que c'étoit de nous donner du pain (2). Je vous charge de beaucoup de choses à la fois. Je me suis tu 6 ans, la bonde est lachée tout d'un coup. Mon ami, ayez pitié de moi, je me jette dans vos bras. Oui, Dieu vous aidera ; vous réussirez en tout, vous aurez la gloire de relever votre ami, et une famille qui vous a toujours aimé, toujours chéri. Je vous embrasse du fond de mon cœur uniment à votre très digne, et très chère moitié ; ma femme et mes filles en font autant, et pour la vie, je suis votre ami et serviteur.

« Piccinni. »

A cette supplique désolée, Ginguené répondit sans doute qu'il ne pouvait rien en faveur de son ami, car il venait d'être nommé ministre plénipotentiaire du Directoire à Turin. Esseulé, suspect, trahi par ses compatriotes comme par certains membres des anciennes factions terroristes, Piccinni quitta Naples et se rendit à Rome où Reboul, l'agent des finances, l'accueillit fraternellement et dépêcha un exposé énergique au Directoire exécutif. Il faisait appel aux sentiments républicains de ses chefs, il en appelait à la reconnaissance de la nation,

(1) A cette époque, il n'avait plus que trois filles chez lui, la cadette étant mariée et jouissant d'une situation prospère.

(2) Le fils du financier guillotiné sous la Terreur fit-il quelque chose pour Piccinni ? Cela est probable, car sa sœur témoignait une réelle affection à son ancien professeur.

et bientôt Couturier, vice-consul chancelier à Naples, recevait l'assurance que le compositeur resterait à Rome, que la Commission pourvoirait à ce qu'il ne manquât de rien « et qu'il jouisse de toute l'aisance due à ses talens et à son âge ». Piccinni quitta Rome cependant, en compagnie de Lachèze, secrétaire de la légation, et arriva à Paris le 13 frimaire, pour assister le lendemain à la distribution des prix du Conservatoire et se voir fêté par les musiciens et le public.

Il alla habiter au bout du faubourg Saint-Honoré, près de la rue Verte, dans un modeste appartement, en attendant que Sarette ait obtenu pour lui une situation sortable. C'est alors que la détresse du compositeur italien devint très réelle et très profonde. L'ancien protégé de M. de la Borde, l'ancien professeur de Marie-Antoinette, l'ancien favori de Louis XVI, suspecté naguère de jacobinisme, inféodé ouvertement aux idées de 1789 et qui s'était attiré tour à tour la pitié et le mépris du roi de Naples, en était réduit aux derniers expédients, à côté d'un fils plus malheureux que lui encore, puisqu'il avait dû vendre son lit pour manger. Sa pension de l'Opéra rétablie, mais réduite à mille livres, constituait sa principale ressource en dehors des chansons qu'il vendait au *Journal de chant et de piano forte*.

Il prit la détermination de s'adresser directement au Premier Consul. Le général Bonaparte s'intéressa à son sort, lui commanda une marche pour la garde consulaire, la lui paya vingt-cinq louis et lui fit donner un poste d'inspecteur de l'enseignement au Conservatoire, à titre de récompense nationale. Ce n'était pas à dédaigner (1) et c'eût été la vie largement assurée si la rareté de l'argent n'eût contraint parfois les bureaux à retarder les paiements. Au milieu des pires angoisses morales et des souffrances physiques, le bilieux Piccinni allait mourir le 7 mai 1800, à Passy, où il fut enterré dans la fosse commune. Sa veuve et ses filles bénéficièrent d'un logement national, reçurent 2.500 fr. du Conservatoire et se virent continuer la pension de l'Académie de Musique.

Tout compte fait, la vraie détresse de Piccinni ne fut jamais durable et ses plaintes éternelles étaient moins fondées que les appels à la justice lancés par les malheureux artistes de l'Opéra dans les temps troublés de la Révolution et du Directoire (2). Au point de vue pensions particulièrement, il ne fut pas le seul à souffrir d'une interprétation volontairement faussée par les ennemis de l'ancien régime et, pour en donner une preuve éclatante, il me paraît utile de publier ici les passages les plus saillants d'un rapport fait au ministre de l'intérieur, le citoyen Quinette, le 21 thermidor an VII, par les administrateurs du Théâtre de la République et des Arts. Ils sont véritablement aussi instructifs que curieux :

« Citoyen Ministre,

« Conformément à la lettre du citoyen François Neuf-Château votre prédécesseur, en datte du 5 prairial dernier, nous vous faisons passer les renseignemens qu'il nous a demandés sur les pensions arriérées de l'Opéra.

(1) Ce poste était payé 5 000 francs.

(2) Le 24 fructidor an V, les artistes écrivent au ministre de l'intérieur : « Longtemps nous avons fait entendre les cris aigus du besoin, aujourd'hui nous vous apportons la déchirante expression du désespoir. » On devait en ce moment-là 340.000 francs à l'Opéra.

Le 23 nivôse an VI, le Conseil d'administration écrivait au Directoire exécutif : « De nombreux artistes dont le public aime et chérit les talents vont être obligés de se disperser pour vivre : des miliers de familles que ce premier théâtre de la France occupoit, vont périr de misère : et la patrie perdra le spectacle le plus propre à nourrir l'esprit public... »

«... Les pensions de l'Opéra ont été créées par lettres-patentes du 11 janvier 1713 et fixées par le règlement du 19 nov. 1714.

« *Acteurs, Actrices, gens de Musique, de Danse, Symphonistes*, y furent appellés *après 15 ans de service.*

« Nous sommes obligés de nous servir ici du mot PENSIONS puisqu'il est employé partout pour exprimer l'espece de créance que les vétérans de l'Opéra ont à répéter du Gouvernement ; mais prendre cette expression dans le sens qu'on y attache ordinairement, seroit véritablement abuser du mot.

« En effet qu'était une pension ? une faveur, une grâce souvent abusive, qu'il fallait solliciter pour l'obtenir.

« Ce qu'on appelle ici *pensions*, n'est ni une faveur, ni une grace. Elles n'avoient pas besoin d'être sollicitées ; la preuve de 15 années de services suffisait pour faire inscrire l'artiste sur l'état des pensions de l'Opéra, c'était une créance devenue exigible, la suite d'un engagement, l'exécution d'un contrat synallagmatique entre le gouvernement et l'artiste ou l'employé. Disons plus ; *c'est une véritable rente viagère, pour le capital de laquelle l'artiste a fourni réellement les sommes qu'il aurait reçues pour prix de ses talens sur tout autre théâtre que celui de l'Opéra ; c'est la condition expresse de son engagement à un prix plus que modique ;* c'est une faible compensation du sacrifice de sa liberté (car il faut le dire, non seulement on exigeait de l'artiste sa renonciation à servir sur aucun autre théâtre, mais souvent même il était arraché par lettre de cachet, des autres spectacles où ses appointemens étaient considérables, et forcé de ne recevoir de l'Opéra que le plus mince traitement).

« Dans tous les cas, c'était certainement un bien faible dédommagement pour l'artiste, que l'espoir d'une rente viagère de la moitié de ses appointemens pour l'obtention de laquelle il avait consenti à faire des sacrifices de toute espèce pendant 15 ans, sans même être assuré si les évènemens auxquels la vie humaine est si sujette lui permettraient jamais de jouir de ce fruit de ses travaux.

« Le gouvernement fut toujours si persuadé de ces vérités, que ces *pensions*, puisqu'on les appelle ainsi, furent en tout tems regardées comme une dette sacrée ; et toutes les fois qu'il voulut mettre l'Opera à entreprise. le céder à la Ville ou le confier à des Administrateurs, la condition la plus expresse, le plus rigoureusement stipulée fut le payement exact de ces pensions, et l'obligation de porter sur les états de pensions les sujets qui auraient fait leurs 15 années de service.

« C'est ce qui eut lieu le 1er juin 1730 lorsque le Roy accorda le privilége de l'Opéra à Gruer, et le 25 août 1749, lorsqu'il accorda le même privilège à la Ville de Paris.

« Telle fut à cette dernière epoque la sollicitude du Roy à acquiter cette partie de ses engagements avec les Artistes, que pour assurer le payement de ces pensions, il concéda à la Ville un octroi sur les fourages.

« En 1776, les appointements des Artistes de l'Opéra étaient devenus si disproportionnés avec ceux des artistes des autres théâtres que le Gouvernement crut devoir y pourvoir. Un arrêt du Conseil du 30 mars de la même année, établit de nouvelles pensions pour les auteurs de poèmes et de musique, et accorde une augmentation de traitement aux artistes. Mais comme les dépenses qu'exigeait ce magnifique Etablissement et le nombre des employés était trop considerable pour qu'on put faire à chacun un traitement egal à ses talents, qu'on ne

pouvait leur payer, fut regardé comme une retenue plus forte qui devait leur fournir une augmentation dans la rente viagère (ou si l'on veut *la pension*) à laquelle ils avoient droit, et en conséquence, cette rente viagère fut augmentée dans les proportions portées au dit arrêt du Conseil.

« Le 27 fevrier 1778, le corps de Ville céda l'entreprise de l'Opera au C[en] Devismes, l'année suivante, ce C[n] ne fut plus qu'administrateur. La clause de rigueur pour les pensions fut stipulée dans le traité fait avec lui.

« Nous ne nous permettrons aucune réflection sur les opérations désastreuses pour l'Opéra, du C[n] Devismes, soit comme entrepreneur, soit comme administrateur ; il nous suffira de dire que pendant les deux ans de la gestion, l'Opéra fut endetté de 600.000 fr. et qu'il eut encore le secret de se faire donner une indemnité de 24.000 francs et une pension annuelle de 9.000 fr. La Ville lui paya tout.

(*La fin au prochain numéro.*) MARTIAL TENEO.

Correspondance.

Nous avons reçu de M. Raouf Yekta, de Constantinople, la lettre suivante, sur la « théorie de la gamme majeure ». Nous reproduisons cette étude sans en modifier la forme originale, certains que nos lecteurs l'apprécieront malgré quelques « orientalismes » de style. Combien d'entre nous seraient capables d'écrire en turc comme M. Raouf Yekta écrit en français ?

La *Revue musicale* est heureuse de faire connaître, en toute impartialité, les idées personnelles de notre honorable correspondant, sur une question qui reste ouverte.

LA VRAIE THÉORIE DE LA GAMME MAJEURE

La discussion qui a eu lieu dernièrement dans les colonnes de la *Revue musicale* entre MM. Jules Combarieu, directeur de cette Revue, et M. Gandillot (1) sur la question des « rapports simples » comme base d'une théorie de la musique, a beaucoup attiré, en Orient, l'attention de la plupart de ceux qui s'occupent de la théorie musicale ; même l'un, parmi eux, m'a envoyé une lettre dans laquelle il me priait d'écrire et publier mon opinion à ce sujet. Comme je ne me vois pas assez compétent pour être juge dans les questions disputées entre ces deux hommes éminents, il est probable que je me contenterai d'écrire un jour mes idées personnelles sur ces questions. Cependant je n'ai pas voulu laisser échapper cette occasion d'étudier certains points qui m'occupent depuis longtemps et qui sont relatifs à la théorie mathématique de la gamme majeure, dite par certains auteurs *gamme donnée par la nature*.

Je pense qu'il serait utile de donner quelques renseignements préparatoires avant d'aborder directement mon sujet. Les premiers chapitres des livres anciens écrits en arabe et en persan, dans les pays d'Orient, sur la théorie de la musique, fournissent des notions physiques sur la nature du son et les conditions dans lesquelles il est produit. Dans ces chapitres il est parlé, en outre, du choc sonore, de l'intensité, des causes d'élévation ou de gravité des sons, de la proportion, des quatre sortes de proportions nommées arithmétique, géométrique, harmonique et contre-harmonique ; enfin on y explique quels sont les rapports qui engendrent les notes employées en musique, quels sont les rapports d'après

(1) Auteur d'un ouvrage récemment publié sous le titre de : *Essai sur la gamme* ; chez Gauthier-Villars, à Paris.

lesquels se réalisent les intervalles consonants ou dissonants, et quels sont les rapports qui se trouvent entre les notes des gammes ; toutes ces questions sont étudiées d'après l'état où se trouvait dans ce temps l'acoustique musicale.

Lorsque je faisais mes études préparatoires, comme je ne savais rien de la musique, je n'avais pu réussir à comprendre comme il faut la partie de la physique intitulée *Acoustique*. Il y a près de vingt ans, lorsque j'avais commencé à étudier la théorie de la musique européenne, je me procurai plusieurs ouvrages tant anciens que modernes qui traitaient de la théorie musicale, en espérant y trouver exposée la théorie mathématique de la musique, par la bouche d'un musicien, plus détaillée et plus complète que je ne l'avais lue dans les traités d'Acoustique. Mais comme je n'y ai trouvé aucune trace de ces questions, j'ai été conduit à croire que les rapports entre les notes employées dans la musique occidentale et le nombre de vibrations de chaque note ont été fixés, après plusieurs expériences ; et que pour ne pas fatiguer la mémoire des commençants avec ces questions, on a jugé à propos de les insérer dans les livres acoustiques. Comme le degré de ma connaissance musicale dans ce temps-là était suffisant pour comprendre la partie de la physique nommée acoustique que je n'avais pas saisie parfaitement à l'école, je m'empressai de faire venir d'Europe les traités de physique les plus détaillés pour compléter mes recherches. En même temps, j'avais sous les yeux à peu près *tous* les ouvrages écrits en français sur la théorie mathématique de la musique.

Mes études et mes méditations, continuées sans cesse depuis plus de 20 ans, m'ont fait voir que la question des rapports entre les notes formant la gamme majeure n'est pas définitivement tranchée entre les physiciens et les musiciens français.

On voit que ceux qui s'occupent en Europe de la pratique musicale, c'est-à-dire les artistes, ne s'intéressent pas beaucoup à ces questions ; mais si on juge sans parti pris, leur indifférence à ce sujet est en tout cas regrettable. Puisque la plupart des sciences et arts se basent sur les théories solides et définitives, et puisque l'acoustique a fait des progrès satisfaisants, je pense qu'en étudiant le chant humain, il n'est pas difficile d'établir, au xxe siècle, les lois musicales qui s'appliquent à ce chant. Pour cela, il suffit que les physiciens et les musiciens soient réciproquement capables de comprendre la langue l'un de l'autre. En d'autres termes, ceux qui abordent ces études, doivent être à la fois musiciens et physiciens, et il est très nécessaire que leurs connaissances dans ces deux sciences soient au même niveau. Dans le cas contraire, il est certain qu'on n'obtiendra pas le résultat désiré.

Comme je ne connais d'autre langue que le français parmi les langues occidentales, j'étudierai ici la théorie de la gamme majeure, connue comme l'échelle fondamentale des Français, Italiens et Espagnols. J'espère que le Conservatoire de Paris, ne restant pas indifférent comme il a fait jusqu'à présent, prendra en considération mes déclarations avec tout l'intérêt qu'elles comportent ; parce qu'aujourd'hui on n'a pas réussi à fixer, d'une manière exempte de toute discussion, la vraie théorie, conforme à la pratique des artistes, de l'échelle fondamentale de *do majeur* des Français. Je serai extrêmement reconnaissant, si quelqu'un prend la peine de me signaler cette théorie, s'il y en a et si par hasard je ne l'ai pas vue. Cette question est digne aussi d'attirer l'attention des théoriciens allemands, parce qu'ils sont aussi, je pense, dans les mêmes conditions.

*
* *

On sait que les physiciens prétendent qu'il y a entre les notes qui composent la *gamme majeure* les rapports suivants :

Do		*ré*		*mi*		*fa*		*sol*		*la*		*si*		*do.*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{15}{16}$	

Ces notes, comparées à la tonique *do*, ont les rapports consécutifs ci-dessous :

Do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do.*
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Lorsque j'ai vu, pour la première fois, ces rapports qui forment, dit-on, la gamme majeure, j'ai été bien étonné ; parce que le mode auquel les Européens donnent le nom abstrait de *majeur* n'est autre que celui qui est employé en Orient depuis longtemps et qui est *aujourd'hui* connu sous le nom de mode du *Rast* (1) ; tandis que quelques-uns des rapports qui se trouvent désignés depuis plus de six siècles par les efforts minutieux des théoriciens arabes et persans étaient changés ou remplacés par les physiciens européens. En constatant cette différence de théorie entre l'Orient et l'Occident, j'ai voulu entendre les chanteurs européens dans le but de vérifier s'il y a quelques différences d'intonation lorsque ces artistes chantent le mode majeur ; j'ai assisté plusieurs fois aux concerts des célèbres chanteurs européens qui viennent chaque année à Constantinople ; je me suis convaincu définitivement que le mode majeur n'est autre chose *en pratique* que le mode *Rast* de la musique orientale (2). Cependant quelques-uns de ses rapports essentiels sont modifiés par les physiciens occidentaux dans le but de rendre identiques les rapports de certains intervalles, au détriment des autres, plus importants !

On sait que la pratique de chaque art précède sa théorie ; d'abord un mode est chanté par ceux qui ont le don naturel du bon goût musical, sans toutefois en posséder nullement même les principes élémentaires. Puis les théoriciens examinent ce mode et expliquent leur base de construction et la règle de leur « manière d'être » ; tout à fait comme la formation d'une langue précède la rédaction de ses règles de grammaire et de syntaxe.

Comme M. Dador disait fort justement au commencement de son savant article intitulé « Nuances d'intonation » inséré dans la *Revue musicale* n° 23 du 1er décembre 1907 : « Pour faire la théorie d'une gamme, il faudrait observer avec soin et méthode les manifestations, spontanées ou réfléchies, de la voix chantée, ou de *tout autre instrument de musique docile* à l'action variable du sentiment artistique et en dégager les quelques principes qui président au groupement des sons. »

(1) Notre but en ajoutant le mot *aujourd'hui* est ceci : dans les traités théoriques des auteurs arabes et persans du XIIIe siècle de J.-C., les rapports du mode majeur sont décrits, mais dans leur siècle on ne donnait pas le nom de *Rast* à ce mode ; au contraire, le nom de *Rast* était donné à une gamme de *Ré* qui sera citée vers la fin de cet article sous le n° 2. Dans les temps modernes, les Orientaux ont donné à ce mode de *Ré* le nom de mode *Yéguiah* et au mode majeur des Européens, cité dans les traités susdits sans aucun nom spécial, le nom de *Rast.*

(2) Par le mot musique orientale nous voulons viser plus particulièrement la musique des Turcs, Arabes et Persans.

Cependant, les théoriciens orientaux ont agi de la façon même qui est recommandée par M. Dador. Ils ont donné, non seulement la théorie conforme à la pratique d'une seule gamme, mais encore une théorie *universelle* de la *musique* (de n'importe quelle musique que ce soit, orientale ou occidentale) ; mais, — de même que dans plusieurs autres questions tant scientifiques que politiques, l'Occident n'a pas encore connu comme il faut l'Orient, — le système musical des Orientaux est très mal connu et a donné lieu à des hypothèses singulières. Voilà pourquoi les théoriciens européens, voulant établir la théorie du mode majeur, n'ont pas pensé à consulter les traités orientaux (1) et ont établi de nouveau une théorie vicieuse sur plusieurs points. Ils ont pensé seulement à introduire certains rapports exigés par l'harmonie (avec le sens moderne du mot) dans la théorie du mode majeur, sans vouloir prendre en considération ce fait que les peuples orientaux qui ont, la première fois, chanté ce mode, ne connaissaient point ce que nous appelons l'*harmonie*, et qu'en établissant une telle gamme, la théorie musicale serait tout à fait en désaccord avec la mélodie, base de toute musique. M. Dador a parfaitement raison dans son article, lorsqu'il dit que « la musique est exécutée par les artistes et expliquée par les savants ». M. Dador finissait par les lignes suivantes :

« Le jour où les musiciens voudront bien sortir de leur tour d'ivoire pour énoncer eux-mêmes les principes de leur art, l'accord le plus parfait ne tardera pas à s'établir entre la théorie et la pratique des gammes. »

Moi aussi, je suis du même avis. M'occupant de la théorie et de la pratique de la musique à un degré égal, j'ai voulu expliquer cette question devant mes confrères européens de la manière suivante :

Nous, Orientaux, nous acceptons pour le mode majeur, non pas le ton de *do majeur* comme *gamme type*, mais le ton de *sol majeur*. Vous direz tout de suite que c'est une affaire de pure transposition ; tandis qu'en vérité, la question n'est pas telle qu'on pourrait le penser. Les Orientaux, en acceptant le ton de *sol majeur* comme *gamme type* du mode majeur, évitent bien la divergence entre la théorie et la pratique. Pour justifier ce que nous avançons, prenons en mains le violon et faisons les quatre expériences suivantes :

1° Les physiciens prétendent que l'intervalle qui se trouve entre *ré* et *mi* de la gamme du *do majeur* est $\frac{9}{10}$. La non-justesse de cette prétention est facilement démontrée par le violon dont les quatre cordes sont accordées à *quinte juste* $\left(\frac{2}{3}\right)$. Si on accepte la longueur de ses cordes vibrantes à 333 millimètres, pour trouver la place de *ré* sur la corde de *la*, il faudrait raccourcir cette corde de 8,25 millimètres et mettre le doigt annulaire à 24,75 millimètres à partir de la cheville ; dans ce cas, le *ré* trouvé est justement l'octave aiguë de la 3e corde dont le son à vide est aussi *ré*. Cependant si nous passons du *ré*, trouvé avec notre annulaire, au son à vide *mi* de la 1re corde, l'intervalle que nous traversons est égal non pas à $\frac{9}{10}$, mais à $\frac{8}{9}$; puisque la différence entre une quarte et une quinte justes est $\frac{8}{9}$. Pour jouer l'intervalle de *ré* à *mi* égal à $\frac{9}{10}$, il faudrait prendre, sur la 2e corde, un *ré* d'un comma plus aigu ; mais dans ce cas, ce *ré* n'est point l'octave aiguë juste de la 3e corde à vide.

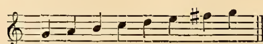
(1) Et ceux qui ont voulu entreprendre cette tâche difficile, comme MM. Kosegarten, Fétis, Villoteau, Kiesewetter, Land, S. Daniel et tant d'autres n'ont pas réussi à éclaircir tous les points obscurs et ont laissé beaucoup de lacunes.

Faisons une autre expérience : mettons notre index sur la 3[e] corde du violon et trouvons *mi* $\natural$. Si nous trouvons ce *mi* $\natural$ de telle sorte qu'entre ce *mi* $\natural$ et *ré* (son à vide de la 3[e] corde) se trouve le rapport de $\frac{9}{10}$, le *mi* $\natural$ trouvé ainsi ne s'accordera pas avec le *mi* de la chanterelle. Pour cela nous sommes obligés de raccourcir la $\frac{1}{9}$ partie de la 3[e] corde pour trouver le *mi* $\natural$. Par conséquent, puisque l'accord du violon, roi des instruments, restera dans son état actuel, l'intervalle de *ré* à *mi* doit être considéré comme égal à $\frac{8}{9}$, comme il l'est en réalité.

2° La tonalité du mode majeur exige, et il en est du reste ainsi sur le violon, qu'entre la sous médiante et la sus-dominante de la gamme de *do*, c'est-à-dire entre *ré* et *la*, se trouve le rapport de quinte juste $\frac{2}{3}$; tandis que dans la gamme des physiciens l'intervalle du *ré* au *la* est $\frac{27}{40}$! Aucun violoniste ne consent à accorder les deux cordes (2[e] et 3[e]) de son instrument d'après ce rapport curieux $\frac{27}{40}$! Aucun chanteur à voix juste ne pourra, même s'il le veut, chanter une quinte de $\frac{27}{40}$, mais plus naturellement une quinte de $\frac{2}{3}$. Les physiciens sont obligés de donner le rapport curieux de $\frac{27}{40}$ à la quinte *ré-la*, dans le but d'assurer l'uniformité de certaines tierces majeures et mineures ; mais ils ont oublié qu'ils ont en même temps détruit les autres intervalles, aussi et même plus importants que les tierces. En turc il y a un proverbe qui dit : « En tâchant d'améliorer le sourcil, il a gâté l'œil ! » Les physiciens ont agi de même. Cependant ils n'ont pas réussi à rendre uniformes même toutes les tierces : puisque la tierce mineure de *ré-fa* $\natural$ est égale à $\frac{27}{32}$, tandis qu'elle devait être $\frac{5}{6}$ comme les autres !

3° Dans la gamme des physiciens, l'intervalle de *sol* à *la* est dans le rapport de $\frac{9}{10}$, c'est-à-dire un ton mineur. Cela aussi n'est pas praticable. Prenons encore notre violon à la main : pour pouvoir jouer l'intervalle de *sol* au *la* égal à un ton mineur — puisque la note *la* est donnée par une corde à vide — nous serons obligé de mettre notre annulaire un peu plus avant de la véritable place de la note *sol ;* si nous faisons ainsi, il en résulte deux grands inconvénients : 1° ce *sol* ne sera plus l'octave aiguë juste du *sol* rendu par la 4[e] corde ; 2° même en supposant l'impossible, si nous consentons à cela, il en résultera un autre inconvénient qui consiste à élargir d'un comma l'intervalle de *fa* $\natural$ au *sol* qui doit rester $\frac{8}{9}$. Par conséquent, le rapport du *sol* au *la* est $\frac{8}{9}$, et cela est conforme à l'usage des praticiens.

4° Puisque nous sommes obligés d'accepter l'intervalle de *sol-la* dans le rapport de $\frac{8}{9}$, il faudrait admettre aussi que l'intervalle de *la-si* est dans le rapport de $\frac{9}{10}$, soit dans la gamme de *do majeur*, soit dans celle de *sol majeur* qui suit, contrairement au dire des physiciens. Pour justifier cette prétention, exécutons la gamme suivante sur le violon :



Faisons jouer cette gamme à un violoniste (1) à l'oreille très sensible et met-

(1) Nous voulons parler ici de ces violonistes qui ne sont pas habitués à entendre les notes fausses de la gamme dite *tempérée* et à diviser l'octave en douze intervalles égaux comme sur le piano.

tons un signe à la place de la note *si* sur la 2[e] corde. Après, proposons à ce même artiste de jouer cette gamme de *ré majeur* :



et mettons aussi un signe sur la place de *mi* ♮ trouvé sur la 3[e] corde. Nous verrons, si nous comparons les deux signes, que la place de la note de *si* est restée un peu en arrière de celle de la note *mi* ♮. Cela prouve que l'intervalle de *la* au *si* est égal au rapport de $\frac{9}{10}$ (1).

Ici, il vient à l'esprit une objection. On peut nous dire :

« — Très bien ! mais un violoniste qui exécute la gamme de *do majeur* sur son instrument, pour trouver la médiante *mi*, met son doigt un peu en arrière de la place sur laquelle il l'a mis en jouant la gamme de *ré majeur*, c'est-à-dire en jouant la gamme de *do majeur*, il met un ton mineur $\frac{9}{10}$ entre *ré* et *mi*. »

Nous répondons ceci : justement dans ce cas il résulte un grand inconvénient : ce *mi* trouvé ainsi sur la 3[e] corde, sera un peu plus grave que le son *mi* rendu par la chanterelle !

Toutes ces différences importantes qu'on rencontre entre la théorie et la pratique sont le résultat de l'adoption du ton de *do majeur* comme gamme type pour le mode majeur.



Nous avons dit que le mode dit *majeur* par les Européens est, depuis plusieurs siècles, employé en Orient. Les anciens théoriciens arabes et persans, qui ont l'habitude de fixer les places des notes employées en musique sur un monocorde et de supposer le son rendu par la corde libre conforme au *ré*, ont indiqué parfois en quelques mots quelle est la note à prendre comme tonique par les praticiens lorsqu'ils veulent chanter ou jouer certains modes musicaux. Pour ces explications, précieuses maintenant pour nous, on comprend que, pour entonner le mode majeur, on prenait comme tonique la note qui se trouvait juste à la quatrième partie de la longueur du monocorde, c'est-à-dire *sol*.

Les quatre expériences proposées et expliquées ci-dessus ont démontré que l'adoption du ton de *do majeur* comme gamme type du mode majeur n'est pas compatible avec la pratique. Par conséquent, il y a une nécessité sérieuse pour les musiciens occidentaux de choisir une autre gamme que celle de *do*, s'ils désirent vraiment former une base solide pour leur théorie musicale. Avant d'étu-

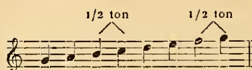
(1) La gamme de *la majeur* fait sans doute une exception à ce sujet, puisque c'est une exigence de la tonalité majeure qu'entre la tonique et la sous-médiante de chaque gamme majeure se trouve un ton majeur $\frac{8}{9}$ et entre la sous-médiante et médiante un ton mineur $\frac{9}{10}$. Puisque la gamme de *la majeur* n'est que la transposition de la gamme majeure type, il va sans dire qu'on est obligé de jouer l'intervalle *la-si*, dans la gamme de *la majeur*, égal à un ton majeur $\frac{8}{9}$. Voilà pourquoi, dans la musique orientale, le ton majeur et le ton mineur sont tous les deux employés selon l'exigence de la mélodie et des gammes. Pour cela, l'intervalle de *la-si*, étant dans le rapport de $\frac{9}{10}$ dans l'échelle fondamentale du système de la musique orientale, si on voit la nécessité d'entonner un *si* dont l'intervalle au *la* sera un ton majeur $\frac{8}{9}$, on met un demi-dièse ainsi ‡ devant le *si*.

dier la question de savoir quelle est cette gamme, citons les rapports du mode auquel nous, Orientaux, donnons le nom de *Rast* :

sol	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*	*fa* ♯	*sol*
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{5}{9}$	$\frac{1}{2}$

V	V	V	V	V	V	V
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$

Maintenant, si nous conseillons l'adoption du ton de ce *sol majeur* comme la gamme tye pour le mode majeur, — comme c'est d'ailleurs essentiellement notre but, — on m'objectera que cette gamme a un accident, savoir, *fa* ♯. Cependant, il est très facile de trouver un remède à cet inconvénient : lorsqu'aucun accident ne se trouve devant le *fa*, nous pouvons donner comme règle de lire ce *fa* comme s'il y avait un dièse devant lui ; par exemple, si nous rencontrons cette gamme :



nous lisons la note *fa* comme diésée. Jusqu'à présent, comme on disait, lorsqu'on parlait de la position des demi-tons dans la gamme de *do*, qu'ils se trouvaient entre les *mi* et *fa*, *si* et *do*, dorénavant dans les traités théoriques qu'on rédigera de nouveau pour contenir la vraie et solide théorie de la musique, lorsqu'on expliquera les positions des demi-tons dans la gamme type de *sol majeur*, on dira que les demi-tons se trouvent entre *si* et *do*, *fa* et *sol*. Dans ce cas, il ne reste aucune divergence entre les musiciens et les physiciens.

L'application de notre proposition n'est pas non plus difficile ; d ailleurs les explications historiques données par M. H. Riemann dans son *Dictionnaire de musique*, au mot *Altérations* (1), montrent qu'au XIIIe siècle le *fa* devant lequel se trouvait un ♮ se chantait comme *fa* ♯ d'aujourd'hui.

On pourra nous dire : « Jusqu'à présent on a mis le demi-ton entre *mi-fa* ; changer sa place et le mettre entre *fa* et *sol*, sera une difficulté. » Pour éviter cette difficulté, il vaut mieux accepter la gamme suivante sans changer la place de demi-ton, *mi-fa* :

			1/2 ton			1/2 ton								
			Λ							Λ				
sol		*la*		*si*		*do*		*ré*		*mi*		*fa*		*sol*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$	

et d'ailleurs cette gamme, dans cet état, n'est autre chose que l'échelle musicale de l'abbé Gui d'Arrezzo (2).

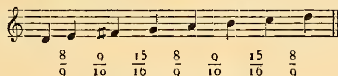
(1) En effet, H. Rieman dit : « Pendant le XIIIe siècle déjà, le ♮ avait pris, par le fait de l'écriture courante, les deux formes ♯ et ♮ qui, par simple analogie, devinrent pour d'autres degrés que le B (E A) le signe de la plus élevée de deux notes portant le même nom : le ♭, par contre, indiquait la plus basse des deux. Ainsi ♭ devint signe d'abaissement et ♮ signe d'élévation, *de telle sorte que* ♮ *devant* fa *signifiait* fa *dièse et* ♭ *devant* fa, *non pas* fa *bémol, mais simplement* fa *naturel, par opposition à* fa *dièse.*

Cf. *Dictionnaire de musique*, traduction française, p. 18.

(2) Cf. *Etudes de sciences musicales*, par A. Dechevrens, S. J., t. Ier, p. 350.

De cette proposition aussi naît une difficulté, une non-conformité à la pratique des artistes qui est de mettre l'intervalle *ré-mi* égal au rapport de $\frac{9}{10}$; si nous remplaçons ici $\frac{9}{10}$ par $\frac{8}{9}$, alors le demi-ton *mi-fa* deviendra dans le rapport pythagorique $\frac{243}{256}$ (Limma), et dans une même gamme adopter l'un des deux demi-tons *si-do* égal à $\frac{15}{16}$ et l'autre *mi-fa* égal à $\frac{243}{256}$ sera sans doute une absurdité.

Pour remédier à cet inconvénient il y a un moyen sûr : accepter l'échelle de Gui d'Arezzo, avec les rapports susdits, mais la faire commencer au *Ré*. La gamme naturelle de la musique orientale depuis les temps des anciens Grecs est cette gamme de *Ré*, ainsi que celle des Turcs :



$\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$

Dans le cas où on acceptera cette gamme, il faut aussi écrire la médiante *fa* sans aucun dièse et lire comme *fa* ♯.

Cependant, si on accepte ainsi l'échelle de *Gui* en la transposant sur *ré*, il est évident que la place qu'occupait le 2e demi-ton, dans la gamme de *do majeur*, sera changée, c'est-à-dire dans la gamme de *do* le 2e demi-ton se trouvait entre les 7e et 8e degrés, tandis qu'il est entre les 6e et 7e degrés dans l'échelle de *Gui*.

Heureusement toutefois il ne faut pas oublier que cette échelle a un avantage : elle n'a pas ce *triton* qui se compose de trois tons successifs (*fa* ♮ *sol-la-si* ♮) auquel les anciens donnaient le nom de *diable en musique* par suite de sa dissonance et de sa difficulté d intonation (1).

Si un critique nous dit ceci :

— Vous ne faites pas la théorie mathématique du mode majeur : vous prenez seulement le violon en considération, et d'après l'exigence de l'accord de cet instrument vous voulez changer les rapports, depuis 300 ans fixés, de la gamme des physiciens !

Nous répondons : mon but n'est nullement ce que vous croyez ; j'établis la vraie théorie du mode majeur, et je justifie ma thèse en l'appliquant au violon, instrument de précision par excellence. Je prie mon critique de prendre en considération les déclarations suivantes ; j'écris ci-dessous *trois* gammes différentes avec leurs rapports :

N° 1	*sol*		*la*		*si*		*do*		*ré*		*mi*		*fa*♯		*sol*	
		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		
N° 2	*ré*		*mi*		*fa*♯		*sol*		*la*		*si*		*do*		*ré*	
		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		
N° 3	*fa*♯		*sol*		*la*		*si*♭		*do*		*ré*		*mi*		*fa*♯	
		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{243}{256}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{243}{256}$		

(1) Cf. ce que conclut Villoteau en parlant du système musical des Arabes : « ... Tandis que, dans notre gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, la septième note *si* nous paraît et est en effet toujours dure, d'une intonation difficile et désagréable, quelle que soit l habitude que nous ayons contractée de cet ordre bizarre que ne donne aucune progression harmonique naturelle. » (*Description historique, etc..., des instruments de musique des Orientaux*, dans le grand ouvrage *Description de l'Egypte.*)

Maintenant, si un théoricien européen examine ces trois gammes, qu'est-ce qu'il dit ?

Pour la 1re gamme, il ne peut pas dire — vu les rangs de ses rapports — que c'est une gamme de *sol majeur*, puisque d'après les physiciens la gamme de *sol majeur* devrait avoir les rapports suivants :

sol		*la*		*si*		*do*		*ré*		*mi*		*fa*♯		*sol.*
	$\frac{9}{10}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{15}{16}$	

Pour la 2e gamme, ce théoricien dit que c'est une échelle de Gui d'Arezzo, transposée sur *ré* ; et il a raison.

Pour la 3e gamme, il dit que c'est tout à fait une gamme de Pythagore ; il a aussi raison.

Cependant il faut prendre, avec le plus grand soin, ceci en considération : que ces *trois* gammes, avec leurs rapports sus-indiqués, ne sont nullement le produit du laboratoire et du cabinet d'étude ; au contraire, elles sont les gammes vraies de trois *modes* musicaux en usage en l'Orient, sont parfaitement conformes à la pratique, et calculées par les théoriciens anciens d'après le chant naturel. La musique orientale donne à la première de ces gammes le nom de *Rast*, à la 2e celui de *Yéguiah*, et à la 3e celui de *Adjem-Achiran*.

Gui d'Arezzo n'a fait que prendre la 2e de ces gammes en la transposant sur le *sol* ; mais aujourd'hui la pratique de la musique moderne a apporté quelques changements à la gamme de Gui et fini par adopter définitivement la première sous le nom de mode majeur.

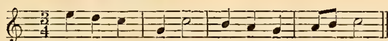
Depuis que ce fait est accompli, comme les musiciens ne se sont pas montrés intéressés par le côté théorique de leur art, les physiciens sont intervenus et ont donné naissance à une gamme tout à fait artificielle, plus défectueuse et moins pratique que la gamme tempérée.

⁂

J'ai lu attentivement à peu près tout ce qu'on a écrit en français sur les questions de savoir si la gamme de Pythagore ou celle des physiciens est la véritable gamme de la tonalité moderne, si la gamme de Pythagore est celle de la mélodie ou l'autre celle de l'harmonie. Les propositions si curieuses de M. Delezenne, qui, pour agrandir l'intervalle de *ré-mi* à $\frac{8}{9}$, proposait de rapetisser l intervalle de *do ré* à $\frac{9}{10}$, les expériences de M. Meerens, les déclarations de Fétis, les écrits de M. Renaud, les théories de M. Vivier de Bruxelles et de tant d'autres ont été examinés consciencieusement par moi. Malheureusement ces hommes laborieux se sont tellement trompés, chacun sur quelques points de la théorie musicale que, s'il fallait réfuter toutes ces erreurs, il serait nécessaire d'écrire de nombreux volumes !

D'abord, la gamme des physiciens est le produit exclusif du cabinet d'étude ; cela est démontré suffisamment par cet article, je le crois. Une telle gamme n'est employée, ni en Orient ni en Occident, par aucun des véritables musiciens. Quant à la gamme de Pythagore, c'est en effet la gamme d'un mode nommé *Adjem-Achiran* en usage en Orient ; mais elle n'est jamais la gamme véritable du mode majeur et par conséquent de la tonalité moderne de l'Europe.

Ici se présente à l'esprit la question suivante : n'est-il pas possible de former une véritable gamme de l'harmonie ? En d'autres termes, n'est-il pas possible de réunir toutes les exigences de l'harmonie dans une gamme ? Nous pensons que cela est impossible. Veut-on des arguments ? voilà la gamme des physiciens ! toutefois nous donnons quelques exemples de cette impossibilité. Proposons à un bon violoniste de jouer ces notes :



Il est évident que ce violoniste mettra de *mi* au *ré* un intervalle de $\frac{8}{9}$ (1), de *ré* au *do* celui de $\frac{8}{9}$ certainement ; dans ce cas, l'intervalle *do-mi* sera égal à $\frac{64}{81}$, c'est-à-dire à la tierce pythagoricienne ; en même temps, proposons à ce violoniste d'attaquer la corde de la chanterelle sonnant *mi*, sans mouvoir son doigt, qui se trouvait sur *do*, et de faire entendre simultanément l'ancien *do* et *mi* de la chanterelle. Sans aucun doute, l'artiste ne sera pas content de l'accord de cette tierce pythagoricienne $\frac{64}{81}$, et son instinct l'obligera de porter son doigt un peu en avant pour que la tierce devienne plus petite et l'intervalle *do-mi* égal à $\frac{4}{5}$. Dans ce cas, l'intervalle resté entre ce *do* modifié ainsi et le *la* est bien égal à $\frac{5}{6}$, puisque $\frac{4}{5} \times \frac{5}{6} = \frac{20}{30} = \frac{2}{3}$. Mais si nous pensons au rapport de l'intervalle resté entre *do* et *la*, lorsque, par une nécessité mélodique, nous avons employé un *do*, un ton majeur $\frac{8}{9}$ au-dessous du *ré*, on voit alors que l'intervalle de *do-la* est égal à $\frac{27}{32}$ (2). Donc, le pauvre *do*, s'il se trouve un ton majeur $\frac{8}{9}$ au-dessous du *ré* (à condition que ce *ré* soit l'octave aiguë juste du *ré* donné par la 3e corde du violon), le pauvre *do*, dis-je, est intercalé du *la* dans le rapport de $\frac{27}{32}$; et, s'il se trouve une tierce majeure $\frac{4}{5}$ au-dessous du *mi* de la chanterelle, alors ce même *do* se trouve intercalé du *la* dans le rapport de $\frac{5}{6}$!

Ces explications montrent à l'évidence que les rapports des gammes, qui sont formés pour fixer les sons employés dans un mode, seulement au point de vue *mélodique*, désignent et doivent désigner la valeur exacte de ces sons dans la *mélodie* ; mais chacun de ces sons peut prendre un autre rapport selon l'exigence de la relation harmonique des accords ; pour cela, il est absurde de vouloir que les gammes contiennent aussi les rapports demandés par l'harmonie. Parce que si on ramène un intervalle au rapport voulu, l'autre se détruit irrémédiablement !

Voilà pourquoi les physiciens, en travaillant depuis plus de trois siècles, n'ont pu remédier à cette impossibilité ; la quarte *la-ré* est malheureusement restée dans le rapport de $\frac{20}{27}$, tandis qu'elle devrait être $\frac{3}{4}$ comme les autres quartes ! la tierce mineure *ré-fa* ♯ est restée dans le rapport de $\frac{27}{32}$, tandis qu'elle devait être $\frac{5}{6}$

(1) Pour que ce *ré* ne devienne pas un comma plus aigu que le *ré* donné par la 3e corde.

(2) C'est cette nécessité mélodique qui a fait déclarer à MM. Mercadier et Cornu que la gamme de Pythagore est celle de la mélodie, lorsqu'ils ont fait leurs célèbres expériences. Mais ils n'ont pas vu le point essentiel d'où résulte le contraste entre la gamme des physiciens et la pratique des artistes ; ce point était sans doute la transposition du véritable type du *mode majeur*, qui est la gamme de *sol majeur*, à une quinte plus bas, c'est-à-dire sur le *do* ; c'était là la source de tous ces malheurs !

comme les autres tierces mineures ! la quinte *ré-la* est restée dans le rapport irrationnel de $\frac{27}{40}$, tandis qu'elle devait être égale à $\frac{2}{3}$!

On rencontre encore une autre chose curieuse dans les traités théoriques de l'Occident : par exemple Lichtenthal, dans son *Dictionnaire de musique* (1), se donne la peine de calculer et d'insérer les rapports des sons à l'égard de leur son fondamental dans les douze gammes majeures ! mais en réalité, et au point de vue pratique et mélodique, est-ce que toutes ces gammes ne sont pas la transposition de la gamme typique de *do majeur* ? Dans ce cas, quel est le but de l'auteur, quand, après avoir écrit les rapports de la gamme de *do* majeur d'après les physiciens, il donne ces rapports curieux : par exemple pour la gamme de *fa majeur* :

fa ♯	*sol* ♯	*la* ♯	*si*	*do* ♯	*ré* ♯	*mi* ♯	*fa* ♯	*sol*
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10925}{10584}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$	

Est-ce qu'on peut trouver un chanteur capable de chanter cette gamme d'après ces rapports compliqués ? Ces sortes de détails théoriques ne sont-ils pas superflus ?

***

Résumons notre but. Le mode majeur de la musique occidentale n'est pas, comme on le pense en Europe, le résultat de l'unification des modes du plain-chant employé au moyen âge dans les chansons populaires, mais il est bien un mode déjà ancien de la musique orientale. Les rapports de la gamme de ce mode sont décrits dans les anciens traités théoriques de l'Orient ; les physiciens d'Europe ont bouleversé ces rapports, et les musiciens, en faisant commencer la gamme *sol* de Gui d'Arezzo par *do*, ont commis une faute incompatible avec la pratique musicale et l'exigence de l'accord des instruments justes comme le violon.

Pour corriger ces erreurs et pour jeter un fondement solide à la théorie mathématique de la musique, il n'y a que deux moyens :

1° Accepter la gamme de *sol majeur*, avec les rapports ci-dessous, comme gamme type du mode majeur :

sol		*la*		*si*		*do*		*ré*		*mi*		*fa* ♯
	$\frac{8}{3}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$

2° Ou revenir à l'échelle musicale de Gui, en la transposant sur *ré* et avec les rapports suivants, telle qu'elle était à l'origine :

ré		*mi*		*fa* ♯		*sol*		*la*		*si*		*do*		*ré*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$	

Dans l'un et dans l'autre de ces deux cas, lire le *fa* ♮ comme s'il y avait un dièse devant lui, et lorsqu'on veut écrire le *fa naturel actuel*, l'écrire à l'état de *fa* ♭ (2).

(1) Tome II, page 251 ; Paris, 1839.

(2) Il y a en outre, dans les règles pour diéser et bémoliser décrites par les physiciens, des choses tout à fait contraires à la pratique musicale ; je me propose de les étudier dans un prochain article.

Cette question comporte encore beaucoup de détails ; mais, voulant d'abord voir ce que répondront là-dessus les musiciens de l'Europe, je me contente pour cette fois de ce qui est dit ci-dessus.

Il est regrettable qu'à la fin du XIXe siècle le mode majeur ne possède une véritable théorie ! Une proposition tendant à combler cette lacune, même lancée par un Oriental, devrait être prise en considération. Il y a quelques années, on ne voyait pas, dans la presse musicale de France, des articles de cette nature ; mais comme les habitudes de critique et de recherche de la vérité, si heureusement inaugurées par la *Revue musicale*, ont inauguré une période renaissance de ces sortes d'études, j'ai osé écrire et envoyer cet article. J'espère que la question sera prise en considération, avec toute l'importance qu'elle comporte, par ceux qui y sont intéressés, et qu'on pourra ainsi mettre fin à la divergence qui existe depuis des siècles entre la théorie et la pratique de la musique !

RAOUL YEKTA,
(Constantinople.)

P-S. — Après la publication de cet article, je vous enverrai à part trois anciennes mélodies orientales, composées chacune dans un des trois modes dont les rapports sont donnés ci-dessus. Si vous les faites jouer *plusieurs fois* à un bon violoniste capable de bien distinguer les tons majeurs et mineurs d'après l'exigence de ces gammes, vous remarquerez et apprécierez avec une certaine stupéfaction la différence essentielle de ces trois gammes qui paraissent de prime abord n'en pas présenter beaucoup entre elles. Vous apprécierez encore la différence qu'il y a entre la gamme de Pythagore, composée seulement des intervalles $\frac{8}{9}$ et $\frac{243}{256}$, et celle du *mode majeur* composée des intervalles ton majeur $\frac{8}{9}$, ton mineur $\frac{9}{10}$, et demi-ton majeur $\frac{15}{16}$; en même temps vous verrez la couleur spéciale réservée à l'échelle musicale de Gui d'Arezzo. R. Y.

Informations.

MONTE-CARLO. — C'est avec le *Barbier de Séville* que M. Raoul Gunsbourg a brillamment clôturé la magnifique saison des opéras.

Sauf deux rôles, la distribution était la même que l'an dernier. Nous avons retrouvé M. Titta Ruffo plus alerte, plus exquis que jamais dans le rôle de Figaro ; M. Chaliapine, grandiose de bouffonnerie en Don Basile ; M. Pini-Corsi, comique puissant en Bartholo.

Mme Selma Kurz chantait Rosine : c'est un rôle où elle est merveilleuse ; sa virtuosité s'y dépense à ravir. Elle y est d'une jeunesse et d'une espièglerie charmantes.

M. Smirnoff a chanté et joué avec un art délicieux le rôle de Almaviva.

Et ce fut une adorable soirée italienne dont le succès fut considérable.

— Nous apprenons que la maison Rouart, Lerolle et Cie, qui vient d'acquérir le fonds Louis Gregh, et la représentation des Editions universelles et Schlesinger, a décidé de créer à sa succursale du 78 de la rue d'Anjou une section de Musicologie, qui sera placée sous la haute direction de M. Jules Ecorcheville.

Les publications annexes de la Société internationale de musique (section de Paris) feront désormais partie de ce fonds d'ouvrages sur la musique.

CHEMIN DE FER D ORLÉANS

Semaine sainte. Fêtes de Pâques.
ET PRINTEMPS 1908.

Voyages en Espagne.

Billets aller et retour à prix réduits.

En vue de faciliter les voyages que de nombreux touristes font chaque année en Espagne, à l'occasion de la Semaine Sainte, des Fêtes de Pâques à Madrid et de la Foire de Séville (du 18 au 22 avril), la compagnie d'Orléans, d'accord avec la compagnie du Midi et les compagnies espagnoles intéressées, fera délivrer des billets aller et retour à prix très réduits pour Madrid et Séville, au départ de Paris et de toutes les gares et stations de son réseau.

Ces billets seront délivrés du 4 avril au 15 mai et seront indistinctement valables pour le retour jusqu'au 15 juin inclus, dernière date pour l'arrivée du voyageur à son point de départ, même si le voyage a été commencé après le 15 mai.

Les prix sont les suivants :

1° Pour Madrid. Prix : 150 fr. en 1re classe, 105 fr. en 2e classe, avec faculté d'arrêt à Bordeaux, Bayonne, Hendaye et sur tous les points du parcours espagnol.

Les porteurs de ces billets trouveront à Madrid des billets d'aller et retour à prix très réduits leur permettant de visiter l'Escurial, Avilla, Ségovie, Tolède, Aranjuez et Guadalajara.

2° Pour Séville. Prix : 190 fr. en 1re classe, 135 fr. en 2e classe, avec faculté d'arrêt à Bordeaux, Bayonne, Saint-Sébastien, Burgos, Valladolid, l'Escurial, Madrid, Aranjuez, Castillejo, Baeza et Cordoue.

Erratum. — N° 5, p. 151 de la *Revue*, supprimer le point d'exclamation mis après quelques « emplois très heureux du silence ».



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Uthal

OUVERTURE

Andante poco adagio.

pp Basses
4 Cors
Harpe
Cors
Basses
Bns
pp
Altos pp
Harpe
Clar.
pp Cor
Clar.
Bns
Fl.
pp Altos
Altos
Cor
f
Cors

Clar. Bns

Fl.

mf

pp Altos.

Basses.

Alt. Cor

Vcelles

pp

C.B.

Alt. Cor. Fl. 8va

Bns

Basses

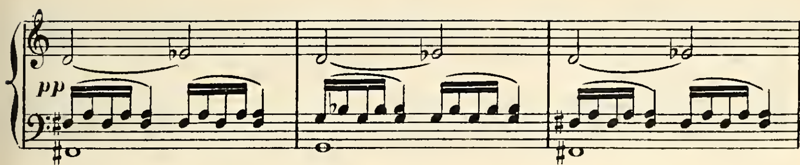
Allegro.

pp Altos et Basses. cresc a poco cresc.

Hautb.

f

decresc.


pp




pp
cresc.
crescendo.


poco
a
sf
Haut b.Clar.
f


sf
decresc.



Tutti.

crescendo.

Cor

cresc.

cresc.

Altos.

Basses.

Clar.
Bns

Fl.
Hb.

Cor

f *p*

Alt.

cresc.

f

ff Tutti.

Cor

ff Tutti.

Altos. Fl. 8ᵃ

ff Tutti.

Haut b.

pp Alt.

Alt.

Basses.

Hautb
ff Tutti.
Altos.
pp
ff
pp Hautb.
pp
ff
ff
pp Altos col 8a bassa.
MALVINA (sur le Théâtre)
Lar _ mor! ______
cresc
ff Tutti.
sff
M
Lar _ mor!
sff
sff

ff

sff

sff

Hautb.Fl.

Altos.

Clar.Bns

ff

ff

sff

sff

sff

Hautb.

p

ff

p

ff p cresc. sff

sff sf

mf Altos.

Clar. Fl Hautb. et B^ns 8es Altos p

pp

Clar Hautb. Fl. Fl. B^ns pp

Paris, Imp. A.Chaimbaud et Cie, Rue de La Tour-d'Auvergne, 18.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 9 (huitième année) 1er Mai 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Les premières formes de la musique : Le thrène et la plainte d'Adonis (1).

(Leçon rédigée par E. Dusselier).

D'habitude, le lyrisme est présenté par les historiens sous deux aspects et donne lieu à la distinction de deux genres.

Le premier a eu ses plus brillants représentants au VIe siècle et au Ve avant notre ère : c'est (avec les tragiques) Stésichore, Pindare, lyrisme savant et complexe, constitué par l'étroite union des vers, du chant et de la danse, et aussi, au point de vue mélodique et verbal, par des systèmes solennels de strophes, d'antistrophes et d'épodes ; le second plus simple, dépourvu de danse et de déploiement choral, ayant des rythmes fixés une fois pour toutes et servant pour les sujets les plus divers : il est représenté par Alcée, Sapho, Anacréon. Mais ce sont là des points d'aboutissement, des sommets ; les poètes musiciens que je viens de nommer ont sans doute une importance capitale pour ceux qui cherchent surtout dans l'histoire de l'art des jouissances d'ordre esthétique, mais ils ne peuvent guère nous donner une notion exacte de l'histoire réelle et vivante, celle qui nous met en contact avec l'origine du genre étudié, et qui, après nous avoir montré pourquoi un tel genre existe, de quels faits et de quelles idées il est sorti, nous permet de suivre son évolution.

Le grand lyrisme classique est une chose très moderne : il a été précédé et préparé pendant très longtemps par un lyrisme plus modeste, plus ingénu, singulièrement intéressant, qui, au lieu d'être l'œuvre

(1) M. Jules Combarieu n'ayant pas encore rédigé la seconde leçon sur le théâtre de Dionysos qu'il a faite au Collège de France, le 15 février 1908, et que nous publierons comme suite à celles qui ont déjà été reproduites ici, nous donnons, en attendant le prochain numéro, une leçon sur le thrène qui touche de près à l'histoire du théâtre antique.

d'artistes privilégiés s'adressant à une élite de connaisseurs, a été, est même toujours resté l'œuvre du peuple, alors même qu'un art plus savant se superposait à lui. C'est ce dernier qu'il est intéressant d'étudier, dans la mesure où le permettent les documents conservés, bien qu'il soit ordinairement négligé par les historiens de la musique. L'histoire doit s'efforcer de remonter aux sources et de pénétrer autant que possible le mystère des origines. C'est un travail difficile, car les monuments authentiques et complets font souvent défaut, auquel cas on est obligé de faire des inductions et de définir quelquefois ce qu'on veut connaître à l'aide de moyens indirects, de le voir par transparence, pour ainsi dire, à travers des documents de date récente ; mais si l'on parvient à saisir l'idée première ou le groupe d'idées qui a servi de berceau à un genre de composition, tout le reste s'éclaire et s'explique facilement, et l'on a un fil conducteur avant d'entrer dans le dédale des œuvres modernes.

Avant les œuvres d'art proprement dites, il y a la chanson, le νομός (ce que les Allemands appelent *Weise*, ou *Lied*), qui se ramène à une incantation.

Nous connaissons les genres lyriques primitifs :

1° Par les indications des titres que donnent, à la suite des anciens, des auteurs tels qu'Athénée (*Deipnosoph.*, XIV, 10), Pollux (*Onomasticon*, 4e livre, § 52) ;

2° Par les descriptions que font certains poètes antiques ;

3° Par les *paroles* de certains morceaux qui nous ont été conservées ;

4° Par quelques monuments, malheureusement trop rares, mutilés, et perpétuant la tradition dans un âge moderne, où nous avons *la musique avec les paroles*.

Ces genres sont presque aussi nombreux que les occupations et les besoins de la vie ; on peut les classer ainsi :

1° *Thrènes* (Θρῆνοι) ou chants de deuil ;

2° *Péans* (Παῖανες) ou chants de joie ;

3° *Chants de travail rustique* (γεοργῶν ᾄσματα) ;

4° *Divers*.

Le thrène.

Le thrène est l'expression chantée de la plainte. Dans toute l'antiquite, son nom fut synonyme de « lamentation » (1). Il est habituellement employé autour d'un mort ou devant sa tombe (2) ; il constituait une partie nécessaire du rituel funèbre (3). Selon la croyance des anciens, il ne suffit pas d'ensevelir un mort pour être quitte envers lui : il faut

(1) Eschyle l'emploie déjà dans un sens ironique, ce qui suppose un long usage (*Prom.*, v. 43). Cf. *ibid.*, v. 616.

(2) *Choéph.*, v. 926.

(3) *Agam.*, v. 1550.

« pleurer », il faut « gémir » devant ses restes. Et si, dans une période relativement moderne, la musique n'est pas mentionnée toujours comme inséparable de ce rite, nous avons des preuves nombreuses qu'elle a été d'abord étroitement unie aux manifestations de cette douleur obligée.

Le thrène a eu plusieurs formes : 1° le solo ; 2° le choral ; 3° l'alternance d'un soliste et d'un chœur ; 4° le duo. Toutes ces formes sont reconnaissables nettement, même dans les textes dont la mélodie n'a pas été conservée.

Le thrène primitif était-il chanté sans accompagnement instrumental ? Nous n'avons sur ce point que des renseignements appartenant à une époque où la tradition était altérée. Au moins savons-nous qu'il n'était pas accompagné avec la lyre (1); l'instrument qui lui était propre est la flûte, l'αὐλός, qui, selon une légende, avait été inventé par Athénè précisément pour imiter la plainte et les sanglots (2).

Pourquoi placer tout au début de l'histoire un chant de deuil ? La musique est-elle donc fille de la douleur ? Il faut se garder de donner ici à un tel mot un sens romantique. Je crois que la musique a eu d'abord une fonction utilitaire ; on employait l'incantation parce qu'elle paraissait répondre à un besoin : or, un besoin implique une lacune et, par suite, une privation, donc une certaine souffrance. C'est en ce sens que la musique peut être considérée comme fille de la douleur ; plus exactement, elle est la fille du besoin et de l'espérance.

Commençons par la constatation d'un fait.

Dans tous les pays qui entourent le bassin oriental de la Méditerranée a existé un chant qui, sous des formes différentes, avait pour objet de déplorer, à une certaine époque de l'année, la mort d'un jeune dieu, appelé d'ailleurs à ressusciter quelques mois après. Son nom hellénique, d'origine phénicienne, était Adonis. La *plainte sur Adonis* était un genre cultivé dans beaucoup de pays. Les femmes et les jeunes filles se lamentaient sur sa disparition comme sur celle d'un être réel ; sa fin supposée était marquée par des cérémonies religieuses, des chants et des danses sacrées. Sur ce thrène, qui a occupé une très grande place dans la musique populaire des anciens, nous possédons des documents incomplets sans doute, mais suffisants pour que nous puissions nous faire une idée de sa vraie nature et marquer sa place dans l'histoire musicale.

Le chant sur la mort d'Adonis a pour origine l'interprétation de certains phénomènes physiques très précis; il est une conséquence des idées, naïves et profondes à la fois, que le spectacle de la nature a pro-

(1) *Agam.*, v. 1000 (éd. Buttler).

(2) D'après le Scholiaste commentant un passage de Pindare (*Pyth.*, XII, 15), Athénè aurait imaginé l'aulétique pour « *imiter le thrène* » (soit pour reproduire les gémissements) des deux Méduses sur leur sœur décapitée par Persée.

duites dans l'esprit de l'homme. Adonis est une personnification du printemps. Voici comment ce culte a pris naissance. Une fois de plus, nous allons remonter aux pratiques de la magie et de l'incantation.

Le primitif, tout en étant chasseur et en poursuivant une proie vivante, se nourrit des fruits de la terre. Or son imagination est vivement frappée par deux faits : le premier, c'est la croissance des végétaux qui, à un moment donné, produisent des fleurs ou des fruits comestibles ; le second, c'est le déclin, l'appauvrissement et la mort apparente de ces mêmes végétaux.

Le premier de ces deux phénomènes est bien de nature à confondre l'esprit : qu'une petite graine tombée dans le sol se transforme en une plante qui a des fleurs d'un dessin, d'une couleur et d'un parfum déterminés, qu'un arbuste devienne un arbre dont les branches se chargent de fruits magnifiques, c'est un miracle ; aujourd'hui encore nous sommes obligés de voir là une de ces merveilles que l'on peut bien décrire en montrant la série de phénomènes et l'évolution dont elle est le point d'aboutissement, mais qu'il est impossible d'expliquer. On constate ce qui est ; on ne peut prouver que ce qui est devait être. Il y a là un mystère impénétrable qui touche à l'organisation de la vie, et le principe de cette organisation nous échappe. Le primitif, lui, n'hésite pas : spontanément, il voit dans la fécondité du sol la manifestation d'une force morale, d'une volonté, d'une personne, ou, pour parler le langage de la magie, la manifestation d'un Esprit. Cette conception est très différente de celle qui plus tard paraîtra dans les religions constituées. En effet, le primitif ne croit pas à l'existence d'un être supérieur qui, dominant un groupe de phénomènes, et placé au-dessus d'eux, leur commanderait : il identifie la chose observée et l'Esprit agissant qui l'explique. De même qu'il divinise la guérison d'une maladie, il divinise la croissance d'un arbre.

Après s'être étonné de la fécondité du sol, le primitif constate que la nature change peu à peu d'aspect : le soleil ne donne plus qu'une lumière trouble ; l'air devient froid : toutes les brillantes couleurs qui paraient la surface du sol s'effacent ; les arbres se dépouillent de leurs feuilles. Le dénuement succède partout à l'abondance. Nous, modernes, nous voyons là un changement de saison : c'est l'automne. Le primitif, qui ne sait pas ce que c'est que la rotation de la terre et les lois du système solaire, voit là un changement d'humeur dans l'Esprit invisible à la volonté duquel il a rapporté la croissance et l'épanouissement des végétaux ; et de même qu'il a attribué la fécondité du sol à la *bienveillance* de cet Esprit, il attribue maintenant la stérilité du sol à la *malveillance* de ce même Esprit. Or, il croit que la malveillance est un état affectif que l'on peut modifier favorablement à l'aide de la musique ; il emploie donc l'incantation pour tirer la nature de cette torpeur où elle semble plongée ; et peu à peu, il se persuade que l'incantation est indispensable

pour que le printemps reparaisse sur la terre. De là, l'emploi d'une forme lyrique spéciale, dont le thème est la fin et le retour de la belle saison.

A l'époque très postérieure où les religions apparaissent avec des cultes organisés, cette double interprétation du printemps qui disparaît pour briller de nouveau après l'hiver prend corps dans des mythes précis. On assimile d'abord la belle saison à un jeune homme qui serait frappé de mort prématurément. Cette idée est assez naturelle ; les modernes l'ont eue bien souvent ; on connaît les vers du poète italien que V. Hugo a pris pour épigraphe d'une de ses compositions :

Juventa, primavera de la vita !
Primavere, juventa dell' anno.

En second lieu, il a fallu expliquer la mort de ce jeune homme. Comme la fécondité de la terre est due à des influences atmosphériques, on imagine un mythe à la fois grandiose et charmant. La déesse Aphrodite est descendue de l'Olympe parce qu'elle aimait le jeune et bel Adonis. Mais Mars est jaloux ; il prend la forme d'un sanglier et, au cours d'une chasse, il tue Adonis. Le sujet du thrène se précise donc : c'est une lamentation sur cette mort prématurée, lamentation à laquelle se joint l'espérance d'une résurrection prochaine.

Tels sont en quelques mots, l'origine et le sens de ce chant populaire qu'on appelait, chez les anciens, la *plainte sur Adonis*.

Les pays que baigne la Méditerranée sont une sorte de paradis terrestre. Il est donc tout naturel que le thrène sur Adonis y ait été fort en usage. Seul, le nom du personnage objet de ce chant a varié d'un pays à l'autre.

Dans l'Asie Mineure, qui fut probablement le berceau de la légende, Adonis avait un temple ; il était chanté sous le nom de *Baal* (1). Le culte de l'Adonis syrien était joint à celui d'Aphrodite, dans le temple de cette dernière (2), qui, en tant que déesse phénicienne, s'appelait Baaltis et *Astarté*. « Quarta (Venus) Syria, Tyroque concepta, quæ Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse proditum est », dit Cicéron (*de Nat. deorum*, c. 23). D'après un témoin oculaire, il y avait à Byblos (près de Beyrouth) une image de la déesse, dont le visage voilé exprimait une douleur profonde, et qui, sous son voile, semblait essuyer des larmes avec sa main (Macrobe, *Saturn.* c. 21 du l. I). En Syrie, lorsque les pluies d'automne, ravinant la terre rouge, avaient légèrement empourpré le cours d'eau qu'on appelle aujourd'hui le Nahr Ibrahim, les riverains disaient : C'est le sang de l'amant d'Astarté qui a été tué dans la montagne par le sanglier de Mars (Lucien, *ibid.* § 8). Les femmes

(1) Strabon, XVI, 2.
(2) Lucien, *De Syria dea*, § 6.

et les jeunes filles se conformaient au principe qui, après avoir été celui de la magie, devait être celui du lyrisme et plus tard celui du drame : l'imitation. Les cheveux dénoués, pieds nus, en vêtements de deuil, elles reproduisaient par leur gesticulation et leur mimique la douleur d'Astarté. Il y avait ensuite un banquet funèbre, des danses, et un chant, un « thrène ». Cette fête mortuaire durait sept jours. Le 8e, tout se changeait en allégresse, et on chantait : « Adonis est vivant, il est délivré ! »

Chez les Hébreux qui, malgré la religion officielle et le titre de « peuple élu par le Seigneur », ont toujours compté des infidèles, la fête d'Adonis était célébrée sous le nom de fête de *Thamuz*, nom qui, encore aujourd'hui, désigne le 4e mois de l'année (*Ezéchiel*, au ch. VIII, v. 14). Saint Jérôme s'en montre scandalisé : « A Bethléem, il y a eu le culte de Thamuz ; et dans la grotte même où l'Enfant Dieu a poussé ses premiers vagissements, on a déploré la mort de l'amant de Vénus ! »

Parmi les colonies phéniciennes, il en est une où on retrouve le culte d'Adonis ; c'est Chypre, l'île de Vénus. Là, dans la ville d'Amathus, se trouvait un sanctuaire d'Adonis, qui ne faisait qu'un avec celui de Vénus Amathusia (Pausanias, IX, 41, 2). Il y avait un mois de l'année qu'on appelait « Adonis », et on immolait au dieu des colombes.

De Chypre, le culte se répandit dans le Péloponèse et particulièrement à Argos. De là il passa chez les Grecs qui, avec leur sens inné de la poésie, l'adoptèrent facilement, mais en modifiant la manière orientale. Ils le célébraient dans les mois de *Munychion* et de *Targélion* (avril, mai), en l'enrichissant de mythes nouveaux (Plutarque, *Nik.* c. 13, et *Alcibiade*, c. 18). Nous avons le nom de beaucoup de poètes, hommes et femmes, qui prirent le thrène sur Adonis comme sujet de composition lyrique et dramatique ; je citerai seulement Sapho, qui, dans sa vie personnelle, avait éprouvé les sentiments prêtés à Aphrodite pour Adonis. Trois fragments de la « plainte sur Adonis » nous ont été conservés dans les idylles de Théocrite, de Bion et Moschus. Ici, nous sommes en pleine poésie, c'est-à-dire que les mythes primitifs sont pour ainsi dire détachés de la croyance et traités librement, en vue d'une œuvre d'art. Bion fait dire à Aphrodite : « *Malheureuse! malheureuse! je suis une déesse, et il m'est impossible de te suivre* (il y a là une pointe d'esprit !). *Persephone, prends mon époux, puisque tu es plus puissante que moi* !... » etc. (Idylle I, v. 51-58) (1).

Praxilla fait dire naïvement à Adonis, au moment de son entrée aux Enfers : « J'ai quitté ce qu'il y a de plus beau : le soleil, la lune, les étoiles, et les fruits des arbres. »

(1) Cf. le mot de Prométhée disant à Io : « Tu es moins malheureuse que moi ; car je suis immortel ! »

Les peintures de Pompéi ont conservé l'image de ce culte. Il y a à Pompéi une « Casa d'Adone ».

A Alexandrie, ville située loin de la Grèce, mais toute pénétrée d'hellénisme, la fête d'Adonis était célébrée avec un grand éclat. Des princes grecs, régnant sous le nom de Ptolémée, avaient mis un terme à la rigidité traditionnelle de l'esprit égyptien : leur libéralité fit une grande pompe de cette fête (1). Nous en avons un témoignage dans la XV[e] idylle de Théocrite, les *Syracusaines*. Deux jeunes femmes de Syracuse, vivant en Egypte, se rendent au palais du roi Ptolémée pour voir Adonis, pour lequel la reine Arsinoë a préparé une fête brillante. Dans la description, le chant est mentionné (v. 97).

En remontant le Nil, on trouve le même culte, mais avec un nom différent, moins de poésie et un caractère plus égyptien. Adonis s'appelle Osiris ; et Aphrodite est Isis, sa femme (cf. Macrobe, *Saturn.*, I, 31) ; à Byblos, on croyait d'après Lucien (*de Syria dea*, § 7) avoir trouvé le tombeau d'Osiris, ce qui montre que la fête d'Adonis avait établi des relations étroites entre Phéniciens et Egyptiens.

Dans la Grèce elle-même, le thrène sur Adonis a eu des variantes. Ici (en Laconie), le bel adolescent dont on chante la mort s'appelle Hyacinthe : il était aimé d'Apollon, mais en même temps de Borée et de Zéphyre qui, par jalousie, l'ont fait périr en lançant contre lui le disque du dieu ; ou bien encore c'est Apollon (le soleil brûlant de l'été) qui l'a tué par inadvertance. Il y a une série de fêtes (*Hyacinthia*) en son honneur. Le premier jour est consacré aux démonstrations de tristesse ; c'est le jour du thrène. Mais le deuxième jour, on entend la cithare et la flûte ; des chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles célèbrent l'apothéose et la résurrection du défunt. Ailleurs, la personnification du printemps, qui meurt pour renaître plus tard, s'appelle Hylas.

Il y a enfin un autre thrène du même genre qui, chez les Grecs, est appelé le *Linos* ou l'*Aïlinos*. Au moment où les mythes sont constitués, Linos est un aède de Thèbes, fils d'Apollon et de Calliopè, maître d'Orphée, un sage qui enseigne les lettres à Hercule enfant (2). Hérodote (3) dit que « Linos était chanté en Phénicie et à Chypre » ; en un mot, il le regarde comme un substitut d'Adonis. Mais le mot *linos* est employé par Homère, dans la description du bouclier d'Achille (4), comme nom commun, désignant simplement une chanson rustique. Nous voyons ailleurs que le mot « aïlinos » est employé encore comme

(1) Cf. le développement donné au culte de Dionysos en Attique.
(2) Théocrite, *id.*, XXIV, 103-4.
(3) II, ch. LXXIX.
(4) *Id.*, XVIII, v. 578.

nom commun, pour désigner un thrène (1) ou encore comme adjectif signifiant « malheureux (2) ».

Or en grec, αἶ veut dire hélas ! Ces constatations autorisent les conclusions suivantes :

1° Λίνος est un nom commun qui, après avoir désigné un thrène, a pris peu à peu un sens général et a désigné une chanson rustique (3) (ce qui tendrait à suggérer l'idée que les chansons rustiques ont eu le thrène pour principe et pour type). On est également autorisé à dire que (suivant une évolution qui se retrouve en d'autres cas) ce nom commun a fini par être un nom propre et par désigner un personnage légendaire ;

2° Αἴλίνος se décompense en αἶ qui signifie *hélas*, et Λίνος (transformation analogue, remarque ingénieusement Burgsch, à celle de notre dame en Notre-Dame). Très certainement, *Aïlinos* était le refrain du chant. Ce refrain a fini par désigner le chant tout entier, par absorber l'intérêt qu'il offrait aux chanteurs, et par en être le résumé caractéristique. Ce qui confirme cette manière de voir, c'est une petite erreur très instructive qu'on a relevée dans Hérodote.

Hérodote (liv. II, c. 79) dit que, chez les Egyptiens, il a retrouvé le thrène usité en Lybie et à Chypre, mais avec un changement de nom : en Egypte, dit-il, Adonis et Linos s'appellent *Maneros*. Hérodote se trompait ; il prenait pour un nom de personne ce qui n'est qu'un refrain : *Maá-er-hra* ou *Maá-ne-hra*, *reviens vers nous*, pris pour « Maneros » par l'historien. Il est probable que c'est encore un refrain qui a fini par désigner la chanson elle-même.

Ce qu'il y a d'important, malgré cette méprise, c'est qu'Hérodote ait reconnu le chant. Donc la mélodie était la même dans les divers pays.

Le thrène sur la vie humaine.

A la suite du thrène sur le printemps, doit être placé le thrène sur la mort d'un homme ou d'une femme. Ce dernier est-il postérieur au précédent ? Je le croirais volontiers.

Au XVIIIe chant de l'*Iliade*, après la mort de Patrocle, Homère décrit la scène suivante :

Briséis, semblable à la blonde Vénus, apercevant Patrocle et les coups sanglants de l'airain, se jette sur lui, le serre entre ses bras, perce les airs de ses cris, meurtrit son sein, son cou délicat, son visage charmant ; et, fondant en larmes : O Patrocle, s'écrie-t-elle, ami si cher d'une infortunée, chef illustre des guerriers, je te laissai

(1) Eschyle, *Agam.*, v. 123 (édit. Buttler) ; Sophocle, *Ajax*, v. 627 (éd. Tournier).
(2) Euripide, *Hel.*, v. 170 (édit. Musgrave).
(3) On trouve même αἴλινος employé dans le sens de mélodie (brillante sereine), ainsi dans Euripide, *Herc. fur.* v. 348 (en parlant du chant d'Apollon).

plein de vie en quittant cette tente, et je te trouve mort à mon retour ! Hélas ! comme se suivent toujours de près mes disgrâces ! J'ai vu l'époux auquel m'unirent mon père et ma mère étendu devant nos murailles, percé de coups nombreux ; mes trois frères, sortis avec moi d'un même sein, et que je chérissais avec tant de tendresse, ont été précipités au tombeau. Cependant, quand le vainqueur ravit le jour à mon époux, quand il renversa la ville du vaillant Mynète, tu compatissais à mes larmes : pour en arrêter le cours, tu me disais que par tes soins je deviendrais l'épouse chérie du divin fils de Pélée, que je serais conduite à Phthie sur ses vaisseaux, et qu'un splendide festin célébrerait cet hyménée au milieu des Thessaliens. Non, je ne cesserai point de pleurer ton trépas ; jamais je n'oublierai ta douceur inaltérable, ta piété généreuse. — Elle accompagne ces mots d'un torrent de larmes. *Les autres captives unissent leurs gémissements aux siens.*

Il n'y a là, semble-t-il, rien de musical : le poète reproduit des paroles, et non une mélodie. Retenons cependant cette alternance d'une voix individuelle et d'une manifestation collective (les gémissements des captives) ; et éclairons ce document par celui qui se trouve au XXIV[e] chant de l'*Iliade*.

Le poème d'Homère ne finit pas sur la mort d'Hector ; ce dénouement est incomplet tant qu'on n'a pas ramené à Troie le corps du héros troyen, et qu'on ne s'est pas acquitté du thrène rituel (cf. l'*Ajax* et l'*Antigone* de Sophocle, où on peut observer des préoccupations du même ordre) :

On dépose le corps sur un lit superbe, on l'entoure de *chanteurs* qui commencent des thrènes et des *chants* de lamentations.

Ici, pas d'équivoque, pas de doute possible : le « chant » est indiqué deux fois de suite : ἀοιδούς, ἀοιδὴν (v. 720, 721). Le poète veut-il parler de chantres qui « ont l'habitude » et « exercent la profession » de dire des thrènes, ou qui réellement, en cette circonstance, entonnent un chœur ? La question a été posée (à propos d'un commentaire de Bothe), mais il n'y a aucune difficulté, puisque le poète ajoute :

Ils firent entendre un thrène, et les femmes répondirent par leurs gémissements (v. 722).

Il y a donc là une première construction, nettement musicale : *solo* et *tutti*. Suivons le récit du poète.

Cette sorte de symphonie funèbre s'amplifie de trois *soli* — ceux d'Andromaque, d'Hécube et d'Hélène, — à chacun desquels répond un chœur :

Andromaque, au milieu d'elles, commence le deuil ; serrant la tête du vaillant Hector entre ses bras : Cher époux, s'écrie-t-elle, tu péris à la fleur de tes ans, et, veuve délaissée, je reste dans ton palais ; le fils que nous avons mis au jour, époux infortunés, est encore dans l'âge le plus tendre, et il ne parviendra point à l'adolescence ; avant ce temps, cette ville tombera du faîte de sa grandeur. Tu n'es plus, toi le plus ferme appui de ses murs, toi qui défendais les épouses vénérables et les faibles enfants : bientôt ils seront emmenés par les vaisseaux du vainqueur sur une rive étrangère. Je serai parmi ces captives ; et toi mon fils, tu me suivras dans l'esclavage, et tu essuieras à mes yeux d'indignes traitements, soumis aux plus durs travaux pour un maître barbare ; ou, déplorable destinée ! quelque grec furieux te précipi-

tera du haut de nos tours, pour venger un frère, un père, ou un fils dont Hector a répandu le sang ; car les vastes plaines ont été couvertes d'ennemis auxquels Hector a fait mordre la poussière, et ton père était terrible dans les funestes combats ; c'est ce qui dans Troie fait couler les larmes de tout un peuple. Dans quelle tristesse profonde, inexprimable, as-tu plongé ton père et ta mère, ô mon cher Hector ! mais c'est moi surtout à qui tu n'as laissé en partage qu'une sombre douleur. Hélas ! tu ne m'as pas tendu de ton lit une main mourante, ni ne m'as adressé pour la dernière fois quelqu'une de tes paroles remplies de sagesse, paroles que je ne cesserais point de me retracer nuit et jour en répandant des larmes Telles étaient les plaintes que proférait Andromaque éplorée ; *ses femmes les accompagnaient de leurs gémissements.*

A ces plaintes succèdent celles d'Hécube désolée : Hector, le plus cher de tous mes fils, tu fus, durant ta vie, aimé des dieux, et tu es l'objet de leur amour jusque dans le sein du trépas. Achille a fait sentir à ceux de mes autres fils qui sont tombés dans ses mains l'indigne poids de l'esclavage ; il les a vendus sur les rivages éloignés de Samos, ou d'Imbre, ou de la féroce Lemnos : toi, il t'a privé de la vie dans un noble combat. Le barbare, il est vrai, a souvent traîné ton corps autour du tombeau de son compagnon, que tu abattis de ta lance, et qu'il n'a point rappelé, par cette action inhumaine, du séjour des morts ; cependant tu n'as point perdu ta fraîcheur ; couché dans ce palais, on dirait que tu viens de fermer les yeux, et qu'Apollon t'a ravi le jour de ses plus douces flèches.

Ces mots, accompagnés d'un torrent de pleurs, *excitent dans l'assemblée des cris douloureux.*

Enfin la belle Hélène fait aussi éclater sa tristesse profonde.

Hector, s'écrie-t-elle, le plus cher des frères de mon époux ! car le lien de l'hyménée m'unit à Pâris, qui, semblable aux dieux par sa beauté, m'a conduite à Troie, heureuse si, avant ce temps, j'eusse été en proie à la mort. Voici la vingtième année que j'habite ces murs, et que j'ai quitté ma patrie : cependant, Hector, je n'ai jamais essuyé de ta part une parole dure ni hautaine ; au contraire, quand l'un de mes frères, ou l'une de mes sœurs, ou ma belle-mère (Priam était toujours pour moi le père le plus tendre) me reprochaient leurs maux, tu réprimais leur courroux autant par tes paroles que par l'exemple de ton humanité et de ta douceur. Aussi, abîmée dans la tristesse, te pleurerai-je toujours, toi et ma propre infortune. Désormais il ne me reste plus aucun ami ni aucun soutien dans l'immense Troie ; tous me regardent avec horreur.

Elle dit, en répandant des larmes amères, *et tout le peuple joint de lugubres soupirs à ces tristes accents.*

La lecture de ce texte donne lieu aux remarques suivantes :

1° La forme de ces lamentations est nettement musicale, parce qu'elle est systématique ; elle est construite, elle comprend une série d'épisodes d'étendue à peu près égale, tous terminés par une formule identique. C'est un *rondo*, ou mieux un chant « responsorial » (alternance d'un soliste et d'un chœur).

2° Ce chant est évidemment d'un usage antérieur à Homère. Le poète de l'*Iliade*, ici comme ailleurs, nous donne un tableau de la vie orientale, en reproduisant les mœurs qu'il a observées ou que la tradition lui a fait connaître. Il n'invente pas, il ne fait pas œuvre de fantaisie ; au contraire, il résume et il condense en traits caractéristiques une scène qui, à tout auditeur oriental ou hellène, rappelait des souvenirs précis et des images connues.

AUTRES FORMES DU THRÈNE : LE DUO.

C'est dans la tragédie grecque, on le conçoit sans peine, que se trouvent les exemples de thrènes les plus nombreux. Je citerai le thrène en duo (où les voix alternent, sans se mêler) des *Sept chefs devant Thèbes* d'Eschyle (v. 968-1012 de l'édition Buttler) ; placé à la fin du drame, il n'est pas sans analogie, à ce point de vue, avec la scène d'Homère analysée plus haut (1).

Etéocle et Polynice viennent de succomber dans une lutte fratricide et tragique : dans le même moment qu'Etéocle frappait à mort Polynice, Polynice a porté le coup mortel à Etéocle, si bien qu'il n'y a eu ni vainqueur ni vaincu, mais égorgement mutuel des deux frères l'un par l'autre.

Leurs deux sœurs, Antigone et Ismène, viennent se lamenter auprès des cadavres. A lire les paroles de ce duo, où les antithèses, les symétries, les rappels de formules ont un caractère si musical, on croirait (traduction française de Bouillet) lire un livret d'opéra très moderne. On remarquera aussi qu'il n'y a aucun développement logique ou narratif, et que la pensée est comme fixée sur un fait unique, ce qui est le propre du lyrisme :

ANTIGONE, *près de Polynice.* — Frappé, tu as frappé !
ISMÈNE, *près d'Etéocle.* — Et toi, mort en tuant !
ANTIGONE. — De l'épée tu as égorgé !
ISMÈNE. — Par l'épée tu es mort !
ANTIGONE. — Triste exécution !
ISMÈNE. — Triste traitement !
ANTIGONE. — Allez, mes larmes !
ISMÈNE. — Allez, mes lamentations !
ANTIGONE. — Gisant !...
ISMÈNE. — Meurtrier !
ANTIGONE. *Strophe.* — (Elle s'éloigne vers la gauche de la scène.) Hélas ! hélas ! effarée de douleur est mon âme !
ISMÈNE. — (Elle va dans la même direction que sa sœur.) En moi, mon cœur gémit.
ANTIGONE. — Ah ! ah ! que je te plains, toi !
ISMÈNE. — Et toi, es-tu assez malheureux !
ANTIGONE. — Par ton frère tu as péri !
ISMÈNE. — Ton frère, tu l'as tué !
ANTIGONE. — Deux choses tristes à dire !
ISMÈNE. — Tristes à voir aussi !
ANTIGONE. — Une telle catastrophe a de tels témoins !
ISMÈNE. — Oui, des sœurs près de leurs frères ! Oh ! Moïra aux dons amers, sinistre Moïra, ombre formidable d'Œdipe, sombre Erinnys, quel pouvoir est le vôtre !

(1) V. aussi, dans Euripide, le thrène (solo et chœur), d'Iphigénie (*en Tauride*) déplorant la mort de son frère ; dans *les Troyennes*, celui du chœur déplorant la mort d'Ilion ; dans *Hélène*, le solo v. 166-179, auquel le chœur répond ; ibid. le chant du chœur (v. 1113-1181) ; dans *Hercule furieux*, le chant monostrophique v. 107-137 ; dans *Electre* (Euripide, v. 112-167) le thrène d'Electre, où les refrains primitifs sont encore reconnaissables, etc., etc.

ANTIGONE. *Antistrophe.* — (Elle revient vers la droite.) Hélas ! hélas ! le lamentable tableau !...

ISMÈNE. — (Elle suit les mouvements de sa sœur.) Pour moi, à son retour de l'exil.

ANTIGONE. — Il a tué, et n'a pu échapper.

ISMÈNE. — Vainqueur, il a rendu l'âme.

ANTIGONE. — Oui, il l'a rendue.

ISMÈNE. — Et à son frère il l'a ravie.

ANTIGONE. — Déplorable famille !

ISMÈNE. — A tant de maux en butte !

ANTIGONE. — Déchirante catastrophe de deux frères !

ISMÈNE. — Désolation, malheurs inouïs !

ANTIGONE. — Désastreux à dire !

ISMÈNE. — Désastreux à voir ! ô Moïra aux dons amers, sinistre Moïra, ombre formidable d'Œdipe, sombre Erinnys, quel pouvoir est le vôtre !

ANTIGONE (à Polynice). — Tu l'as vu, toi, en tes terribles épreuves.

ISMÈNE (à Etéocle). — Et toi, plus tard, quelle rude leçon !

ANTIGONE (à Polynice). — Quand tu revins à Thèbes.

ISMÈNE (à Etéocle). — De ta lance quand contre lui tu t'armas.

ANTIGONE. — Désastreux à dire !

ISMÈNE. — Désastreux à voir !

ANTIGONE. — Hélas ! hélas ! douleur !

ISMÈNE. — Hélas ! hélas ! malheur !

ANTIGONE. — Pour cette maison, pour cette terre !

ISMÈNE. — Par-dessus tout pour moi !

ANTIGONE. — Hélas ! hélas ! et pour moi plus encore.

ISMÈNE. — Hélas ! hélas ! lamentables catastrophes !

ANTIGONE. — Prince Etéocle, roi de Thèbes !

ISMÈNE. — Oh ! de tous les hommes le plus misérable !

ANTIGONE. — Hélas ! victimes du Destin ! Quel forfait !

ISMÈNE. — Ah ! ah ! où les mettre en terre ?

ANTIGONE. — Hélas ! au lieu le plus honorable.

ISMÈNE. — Hélas ! auprès de leur père alors dormira leur infortune.

J'ai tenu à citer ce curieux morceau en entier. Je n'en connais pas où il apparaisse mieux que les personnages s'acquittent d'une fonction rituelle (1) et où l'habitude des coupes musicales soit plus visible.

*
* *

Nous sommes donc amenés à rechercher ce qu'a pu être le thrène avant Homère, chez les primitifs, et quelle est exactement la cause d'où il est sorti.

Il semble que la question soit extrêmement simple. On est tenté de dire qu'il n'y a même pas de problème : on se lamente sur la mort d'un homme vaillant, d'un parent ou d'un ami, parce qu'il est naturel que la disparition d'un être aimé pour lui-même ou pour les services qu'il rendait, cause à tout son entourage une douleur qui se traduit par une mimique variable selon les pays. Mais remarquez qu'avec la douleur toute seule, nous n'arriverons pas à expliquer la forme nettement musicale des morceaux qui viennent d'être cités. La douleur en

(1) Le thrène d'Antigone et Ismène est annoncé comme tel (au vers 869 de la pièce) et rappelé au vers 1072.

présence de la mort est instinctive, irrésistible, soit ; mais elle est incohérente ; ses modes d'expression sont tout juste à l'opposé de ce qui peut constituer un système musical ; elle ne songe nullement à se distribuer dans des formes symétriques et bien ordonnées : elle ne sait pas ce que c'est qu'un plan ; elle se répète, mais sans régularité ; elle ne chante pas : elle crie pitoyablement. Je sais bien que Musset a dit :

> Les chants désespérés sont les chants les plus beaux ;

mais cela n'est vrai qu'à une condition, c'est que l'homme qui pleure domine son désespoir, et en soit le maître. Le désespoir tout seul, élément de laideur et non de beauté quand il s'agit d'expression vocale, ignore ce qui apparaît très nettement ici et ce qui est musical au premier chef : le rythme. Le primitif n'a ni le loisir ni le goût de voir objectivement sa douleur et de la prendre comme moyen de réaliser de la beauté. Nous ne pouvons expliquer le rythme du thrène qu'en faisant intervenir une tout autre idée que celle du chagrin produit par la mort.

J'ai déjà eu l'occasion de dire que le primitif ne croit qu'à la mort violente, celle de l'homme qui, au cours d'une chasse, est déchiré ou dévoré par une bête fauve, ou qui, dans une lutte, est transpercé ou mis en pièces par un ennemi. L'idée que certaines maladies, d'une cause ignorée, peuvent enlever brusquement un homme, ou que, tôt ou tard, il faut disparaître, si bien que notre condition est d'être « mortels », « éphémères », comme dit Eschyle, est une idée dans laquelle il faut voir l'acquisition d'une expérience assez lente, car il est probable que dans ces luttes pour la vie qui, au début, étaient si âpres, on mourait le plus souvent de mort violente.

Ceux qui, en dehors de ces conditions, se sont trouvés pour la première fois devant un cadavre, ont dû éprouver les mêmes sentiments que tous les êtres naïfs et simples, par exemple les enfants que V. Hugo, dans une très belle pièce, nous montre réunis autour de leur grand'-mère qui vient de rendre le dernier soupir : ils lui parlent ; ils l'interrogent, croyant qu'elle n'est qu'endormie : *comme elle dort !...*

Le primitif n'a aucune notion de ce qu'on a appelé « la destinée » ; la mélancolie résultant du retour sur soi-même qu'impose le drame de la mort lui est tout à fait étrangère. Il a donc considéré la mort comme la maladie : il l'a attribuée à la possession passagère d'un esprit malfaisant sur lequel il pouvait, comme en d'autres cas analogues, exercer une contrainte ; et il a traité cet Esprit à l'aide de l'incantation, c'est-à-dire d'un chant qui, étant musical, avait nécessairement un rythme. De là le *thrène*. Par suite de l'échec bientôt constaté d'une pareille tentative, le thrène est devenu la déploration pure et simple d'un mal définitif ; mais à l'origine, c'était peut-être un acte de magie musicale dont on attendait un résultat pratique. C'était une incantation desti-

née à provoquer un réveil de la vie, chez une personne dont la mort réelle était prise pour un mal passager...

On peut concevoir la naissance et l'évolution du genre de la manière suivante :

1° On applique d'abord à l'homme mort le même procédé d'incantation qu'aux phénomènes de la nature. Puisque le printemps renaît, pourquoi, lui aussi, l'homme ne renaîtrait-il pas ? Ne voit-on pas réapparaître le défunt dans les rêves, pendant le sommeil ? Et cela ne suggère-t-il pas l'idée que la mort n'est pas une fin ?

2° On croit que l'incantation est nécessaire pour le retour du printemps ; on se persuade qu'elle est également nécessaire, non pour le retour de l'homme sur la terre, puisque l'expérience a bientôt prouvé que c'était impossible, mais pour sa survivance *ailleurs*.

3° Les croyances relatives à la vie d'outre-tombe s'étant précisées, le thrène garde toujours le caractère d'une incantation agissant sur un défunt, mais s'applique à des objets un peu différents. Ainsi, dans les *Choéphores* d'Eschyle (1) il est employé pour *évoquer* un mort et le faire sortir de sa tombe (ce qui est, en somme, une forme reconnaissable de la superstition que j'ai indiquée comme initiale). Electre chante sur le tombeau d'Agamemnon :

Entends, ô père, entends nos gémissements mêlés de tant de larmes ! Le thrène de tes deux enfants gémit sur ta tombe.

Dans les *Perses* (2), Darius sort de son tombeau, appelé par le thrène de ses « Fidèles » et par leurs gémissements « évocateurs d'âmes » (Ψυχαγωγοῖς γόοις.)

4° Par une généralisation toute naturelle, apparaissant lorsque les superstitions primitives sont à leur déclin, le thrène est appliqué non pas seulement à la mort de tel individu, mais à la vie humaine, et, par une dernière extension, à tout événement malheureux.

Déjà, dans l'*Iliade* (3), en parlant des captives qui *répondent* à Briséis déplorant la mort de Patrocle, Homère dit, non sans finesse :

Les autres captives unissent leurs gémissements aux siens; mais *donnant à Patrocle des regrets apparents, elles ne déplorent que leur propre infortune*.

C'est une généralisation dans le sens individuel ; en voici une autre dans un sens opposé. Dans *Agamemnon*, Eschyle fait dire à Cassandre avant de mourir (4) :

Je veux dire encore un mot et faire moi-même mon thrène. Soleil qui m'éclaires pour la dernière fois, que mes vengeurs punissent les assassins détestés de la pauvre

(1) V. 330-334 (éd. Buttler).
(2) V. 683-689 (*ibid.*).
(3) XVIII, *loc. cit.*
(4) Vers 1331-1340 (même édit.).

esclave qui meurt sans défense. *Ah ! vanité des choses humaines ! Le bonheur, une ombre suffit à le détruire ; et le malheur, un coup d'éponge l'efface, comme d'un trait ! De cela, j'ai pitié plus encore* (*que de moi-même* ?)

Dans les psaumes, qui étaient chantés avec accompagnement de musique instrumentale, on lit ps. 105 : « L'homme est dans sa vie comme l'herbe ou comme la fleur des champs ; un souffle du vent qui passe suffit à le faire disparaître et on ne connaît plus l'endroit où il fut. » Je n'ai pas à rappeler que cette image a été magnifiquement développée par Bossuet dans son oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre et qu'on la retrouve souvent dans les beaux vers de nos poètes modernes, Lamartine, V. Hugo :

> C'est le destin : il faut une proie au trépas !
> Il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles ;
> Il faut que, dans le bal, les folâtres quadrilles
> Foulent des roses sous leurs pas !

De la source primitive où paroles et mélodie étaient connexes, sont partis deux courants : l'un est peu à peu devenu purement littéraire, oratoire, poétique ; l'autre, selon la loi d'abstraction d'où est sorti l'art musical, aboutit à des formes de composition qui appartiennent à la symphonie ou à la musique de chambre. S'il fallait donner un équivalent aux thrènes sur la vie humaine qu'il y a dans les drames d'Eschyle et de Sophocle, dans les psaumes, ou dans les oraisons de Bossuet, dans les poèmes de Lamartine, de Victor Hugo... je n'aurais pas de peine à le trouver — pour ne citer que ce seul répertoire d'exemples — dans certains adagios de Beethoven. Beethoven a fait parfois de l'adagio l'expression de la tendresse idéale, ou de la foi, de la prière, du recueillement ; souvent il en a fait un thrène sublime, une œuvre de sentiment grave et de pitié profonde — suivie, à la manière antique, d'un *allegro*, d'un *scherzo*, ou d'un aimable *menuet*. Et dans cette déploration de la destinée, dans ce chant de deuil qui va au fond des choses, nulle pensée humaine n'a été plus pénétrante, plus émouvante, et plus belle que la sienne :



Ce thrène — je ne vois pas ici de mot plus exact et plus juste selon l'histoire, selon le caractère du compositeur et selon le sujet traité dans cette composition — sert d'adagio à la *Troisième Symphonie*, dite l'« héroïque ».

Thrène aussi, l'admirable *andante maestoso* (marche funèbre sur la mort d'un héros) de la *Sonate pour piano* op. 26, où Beethoven, avec les moyens les plus simples (seconde partie en *la* ♭), produit un effet digne des plus grands poètes tragiques.

Thrène admirable aussi, l'adagio de la Sonate op. 22, — cantilène qui semble avoir été écrite pour un *aulos* hellénique :



Thrène admirable, le *largo* de la Sonate op. 7, qui débute par des gémissements, comme un chœur antique :



Le mouvement lent n'est pas indispensable. Ainsi le *presto agitato* de la Sonate op. 27, nº 2, peut être considéré comme un thrène ; et le *finale* de la *Marche funèbre* de Chopin est l'expression d'une douleur éperdue !...

Sans doute, nous avons l'air d'abuser des mots en imposant à des œuvres de Beethoven un titre auquel Beethoven ne songeait pas. Mais la nature essentielle des œuvres importe plus que leur étiquette. Il est impossible de connaître l'évolution du thrène, d'avoir lu Eschyle et Sophocle, et de ne pas sentir qu'il y a là, — par une sorte d'aboutissement de l'histoire, — reflétée dans la conscience individuelle d'un compositeur génial et promue à une suprême beauté d'expression, toute l'expérience de l'humaine destinée avec tout ce qu'il y a de douloureux, de tragique, de néant, et aussi d'invincible espérance au fond de la vie !

Jules Combarieu.

Notre supplément musical.

Nous commençons aujourd'hui la publication intégrale d'un opéra de Méhul, auquel une étude sera ultérieurement consacrée.

Exécutions et publications récentes.

Les recettes officielles de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. — Les tableaux que nous publions plus loin attestent qu'il n'y a pas de changement appréciable dans les goûts du public. « A 20 fr. près, dit-on avec raison à la Bourse, il ne faut pas s'inquiéter des variations d'une cote. » A l'Opéra (sauf le fléchissement passager du 21 mars), *Faust* a repris son cours normal à 21 et 22.000 fr. ; le *Samson et Dalila* de C. Saint-Saëns reste ferme au-dessus de 19.000. Meyerbeer est en baisse (au-dessous de la moyenne, qui est 15.000 fr.) ; de R. Wagner, *Tristan* seul arrive à 19.000. A l'Opéra Comique, *Manon* et *Werther* de Massenet ont réalisé comme toujours de magnifiques recettes, avec l'*Alceste* de Gluck (interprétée par Litvinne), ainsi que *la Vie de Bohème* et *Lakmé*. *La Traviata* est peu demandée (à 4.000), *Ariane et Barbe Bleue* de P. Dukas et *Aphrodite* d'Erlanger sont en baisse, et le *Chemineau* ne fait pas son chemin. *Mignon* et le *Barbier de Séville* ont connu des phases plus brillantes. — T.

La France héroïque. — Je reviens sur un événement musical dont je n'ai pu dire qu'un mot dans le dernier numéro de la *Revue musicale* : c'est l'exécution, au Trocadéro, avec harmonie, orgue, et une vingtaine de Sociétés musicales réunies, de chants patriotiques dirigés par l'auteur, M. Bourgault-Ducoudray. Ce fut une admirable solennité, artistique et française. Quel labeur exige la mise en mouvements corrects d'une aussi colossale machine ! Il faut réunir les musiciens, les placer, les discipliner, les éduquer (quand les notions de solfège sont tout juste suffisantes !) ; il faut régler, équilibrer les voix et les instruments au point de vue de l'intensité ; il faut donner une âme commune à cette masse, l'élever à un sentiment, à une idée, à l'observation rigoureuse d'un geste unique !... M. Bourgault-Ducoudray y est parvenu par l'exceptionnelle autorité de son talent, par sa foi dans la grandeur et l'utilité de la tâche. Un plein succès a couronné ses efforts ; et c'est un plaisir profond qu'on éprouve à louer un éminent compositeur qui est un Français de grand cœur appliqué à chanter les choses de France. La musique chorale de M. Bourgault-Ducoudray, bien que très riche en nuances de toute sorte, est simple, nette, bien d'aplomb, sans fignolages, sans difficultés de vocalises en contrepoint comme il arrive si souvent dans les chœurs de Bach et de Hændel ; très colorée en même temps, elle ne néglige pas, à l'occasion, l'effet pittoresque. A distance et après une seule audition, j'aurais peine à donner autre chose qu'une impression d'ensemble ; mais le premier morceau du programme et la cantate sur Roland m'ont paru particulièrement beaux. Certains cuivres de l'harmonie n'ont pas toujours donné avec justesse ce qui leur était demandé ; mais ces petites lacunes sont presque inévitables dans les conditions de rapidité où une telle œuvre a été mise sur pied, et elles n'ont pas nui à l'effet général du concert. Cet effet a été saisissant. Il faut

qu'il se renouvelle. Pourquoi le bien qui fut possible un jour resterait-il un simple souvenir ? Pourquoi, une fois par an, à une date régulière qu'on pourrait faire coïncider avec la fête nationale, ne verrions-nous pas se renouer cet éclatant et magnifique faisceau de volontés françaises ? L'Ecole de chant choral et le dévouement de son directeur, M. d'Estournelles de Constans, sont, j'en suis sûr, définitivement acquis à une idée qui, avec un Bougault-Ducoudray pour apôtre, contribuera au bien de la Patrie. — J. C.

MM. Gabriel Fauré, Paul Vidal, Xavier Leroux, Alfred Bruneau, Gabriel Pierné. — La Société des « Trente ans de théâtre » — grande roulotte artistique et populaire, char de Thespis transformé en carrosse de gala que conduit M. Adrien Bernheim — nous a donné au Trocadéro, pendant la semaine de Pâques, un très beau concert où quelques compositeurs très estimés sont venus diriger eux-mêmes un de leurs ouvrages. M. Fauré s'est borné à accompagner au piano de jolies mélodies (excellemment dites par Mme Raunay), pages d'album délicatement écrites, mais un peu perdues dans l'immense salle du Trocadéro. Le salon leur convient mieux. Les confrères de M. Fauré nous ont servi des mets plus substantiels. La *Vision de Jeanne d'Arc*, de M. Paul Vidal, est une œuvre à la fois élégante et forte, colorée, facilement interprétée par l'imagination de l'auditeur. Le Prélude de *Messidor*, de M. Alfred Bruneaua, cette ampleur de mélodie, cette solidité de construction et cette saveur un peu âpre qui caractérisent la manière de ce maître original. M. Xavier Leroux, qui dirige avec fougue, a fait entendre un fragment de la musique de scène qu'il a écrite pour les *Perses* : musique très expressive, brillante, voluptueuse, plus sage, en somme, et mieux réglée que je ne m'y attendais. La *Nuit de décembre de 1870*, écrite par M. Gabriel Pierné sur de très beaux vers, pleins et magistralement frappés, d'Eugène Morand, a eu beaucoup de succès. (D'un côté de la frontière, les soldats français chantent un noël ; de l'autre côté, un chant analogue se fait entendre, et ce concert imprévu, pendant quelques minutes, ramène l'esprit à des idées de paix) Il y a dans la partie musicale de cette œuvre une série d' « illustrations » du texte, un peu faciles, et des effets qui tendent à être extra-musicaux. A la fin, il nous fallait un double chœur développé en beau contre-point, à la manière de Bach : les deux noëls superposés ! Cette scène capitale n'est pas suffisamment traitée. — S.

« La Passion selon saint Matthieu », de J.-S. Bach, au Trocadéro. — Nous devons à l'heureuse initiative de la Société J.-S. Bach une des plus belles fêtes musicales que Paris ait jamais eues peut-être, à coup sûr et de beaucoup l'audition la plus intéressante et la plus parfaite de la saison musicale qui s'achève. Le mardi 14 avril, les trois cents membres de la chorale *Toonkunst* d'Amsterdam, dirigés par M. Willem Mengelberg, accompagnés par l'orchestre du *Concertgebouw* de la même ville, ont exécuté solennellement, au Trocadéro, la *Passion selon saint Matthieu*, de J.-S. Bach.

L'œuvre du maître est connue de tous les musiciens. Elle l'est moins peut-être du public ordinaire des concerts. La raison en est qu'elle fut, chez nous, rarement exécutée, en entier du moins. Il y a quelque dix ans, M. Eugène d'Harcourt la donnait à Saint-Eustache. Je n'assistais pas à cette audition. Mais j'avais conservé un souvenir assez précis d'une autre, au Conservatoire, voici bien vingt ans, par la société chorale *Concordia*, sous la direction de Widor.

Deux exécutions en vingt ans, c'est peu. Ce n'est pas assez du moins pour qu'une œuvre considérable et complexe soit familière aux auditeurs. Aussi bien la *Schola Cantorum* se proposait-elle de faire entendre, cette saison, l'œuvre du grand Cantor. La venue des chanteurs hollandais à l'appel de la Société Bach l'a détournée, un peu contre son gré sans doute, de donner suite à ce projet.

Mais aucune de nos sociétés musicales, même les plus anciennes et les plus réputées, n'aurait su réaliser une audition comparable à ce que fut cette inoubliable séance. Il faut le dire tout de suite : il n'y a rien, en France, qui donne l'idée, même de loin, de chœurs tels que ceux ci. Les chœurs du Conservatoire, certes, sont excellents. Il n'en est point d'autres qui puissent, réellement et à coup sûr, donner une exécution parfaite des grandes œuvres chorales. Mais quel que soit le mérite des artistes qui les composent, leur nombre serait beaucoup trop restreint pour l'immense vaisseau du Trocadéro. Ils sont à leur place au Conservatoire, chez eux, et là seulement. Et c'est bien déjà quelque chose.

Les chœurs de la *Toonkunst* sont composés presque entièrement de simples amateurs. Ceci explique leur imposant effectif, mais non leur discipline merveilleuse, leur intelligence, ni cet ensemble merveilleux, cette véhémence, cette énergie, cette précision, qui tiennent du prodige De telles qualités ne s'improvisent point. Si grand que puisse être le mérite de chaque musicien, si parfaite qu'on suppose leur culture musicale, il leur faut nécessairement une longue pratique du travail en commun, des traditions, des habitudes, qui ne peuvent exister qu'en des sociétés anciennes et solidement organisées. La *Toonkunst*, outre son chœur mixte, comprend un chœur d'enfants dont les voix fraîches et sûres ont fait merveille dans le choral qui se superpose à l'ensemble des deux chœurs du foudroyant début de la *Passion*. Tel ou tel de ces choristes déjà sur l'âge, qui l'autre jour rivalisait d'ardeur avec les plus jeunes, a dû débuter autrefois parmi cette jeune phalange. C'est cette continuité dans l'effort comme dans la direction qui seule peut rendre possible et, pourrait-on dire, facile cette perfection absolue des ensembles.

Nous sera-t-il jamais donné, en France, de réaliser quelque chose d'approchant ? Hélas ! bien des causes, et de toutes sortes, rendent la tâche plus que difficile. Il n'en faut qu'applaudir avec plus d'ardeur au zèle de ceux qui, comme M. Bourgault-Ducoudray, n'ont pas reculé devant une entreprise aussi ardue. Mais en confessant que tout, ou presque, demeure encore à faire.

Les chœurs de la *Toonkunst*, au surplus, comptent parmi les plus excellents qui soient à l'étranger, où ces groupements colossaux ne sont pas très rares. Leur réputation est considérable. Il n'a pas paru qu'elle fût exagérée. Outre les qualités matérielles d'exécution que je viens de signaler, il y faut admirer plus encore la perfection absolue des nuances, la souplesse de l'interprétation, la pureté merveilleuse enfin, le moelleux et l'éclat de voix dont la puissance n'a rien de perçant ni de brutal. Les soprani, notamment, sont d'une beauté pénétrante véritablement admirable.

Les solistes n'étaient point inférieurs. Mme A. Noordewier-Redingius, soprano, Mme Pauline de Haan-Manifarges, alto, M. Th. Denys, basse, sont des artistes du premier ordre, sachant chanter, et sachant en même temps se pénétrer du style des morceaux qu'ils interprètent. Mais il faut faire une place à part à MM. Messchaërt et J. Urlus. Le premier, baryton à la voix généreuse, a dit tout le rôle de Jésus avec une simplicité d'accent et une émotion tout à fait

remarquables. Et le ténor, M. Urlus, parut extraordinaire dans cette partie de l'Evangéliste qui réclame des qualités vocales si peu communes. La voix de M. Urlus, d'un timbre charmant et d'une rare souplesse, ne manque ni de force ni de caractère. Son art est surprenant. Et ce rôle difficile, souvent ingrat, il l'a rendu partout avec une sûreté et surtout une aisance où l'on ne sentait point l'effort. Les chanteurs qui s'y sont essayés sentiront la portée de cet éloge.

Ces excellents artistes nous étaient peu ou point connus. Il n'en est pas de même de celui dont l'esprit dirigeait l'exécution tout entière, M. Willem Mengelberg. Nous avions fait connaissance avec lui cet hiver. Suffisamment pour pouvoir, en toute connaissance de cause, le classer parmi les chefs les plus éminents que compte l'Europe musicale. Cette fois encore, à la tête de l'orchestre et des chœurs qu'il a l'habitude de commander et qu'il a plus ou moins contribué à former, il n'a pas déçu notre attente. Pour l'intensité du sentiment, pour l'intelligence et la justesse de l'expression, cette exécution de la *Passion* a bien été une des plus parfaites qui, nulle part, se puissent entendre

Ce n'est pas cependant que quelques détails de l'interprétation ne fussent faits pour surpendre un peu. Tout d'abord l'extrême lenteur des mouvements, ou plutôt la continuité des mouvements lents. On ne peut soupçonner des exécutants et un chef tels que ceux-ci de s'être mépris sur le caractère de l'œuvre. Et cependant cette lenteur nous a paru quelquefois altérer sensiblement la grandeur de l'effet attendu.

Ceci demande peut-être quelques explications. Pour nous Français, l'œuvre de Bach n'est qu'une œuvre musicale. Le sens religieux qui l'anime, nous ne le méconnaissons pas. Mais enfin nous n'allons pas entendre la *Passion* pour nous édifier; nous ne l'écoutons pas dans l'esprit avec lequel on écoute un sermon. Nous y cherchons avant tout des sensations artistiques et la révélation d'une beauté supérieure.

Pour les Allemands, dont les Hollandais suivent ici la tradition, il n'en va pas du tout ainsi. Quand Bach composa la *Passion,* pour le vendredi saint de l'an 1729, il écrivait une œuvre destinée au service religieux. Et dans la pleine liberté de son génie, cette appropriation particulière au culte protestant ne paraît lui avoir imposé nulle contrainte. Mais depuis l'audition de 1829, où Mendelssohn, tirant de l'oubli la partition du chef-d'œuvre, vint glorieusement rendre à Bach l'hommage qui lui était dû, la *Passion*, en Allemagne, a cessé d'être simplement de la musique. L'exécuter, l'entendre, ce sont de véritables actes de piété, auxquels on apporte les habitudes et l'état d'esprit qui sont de mise dans le temple. Nous ne sommes plus au concert, nous sommes au service.

Que, dans ces conditions, les parties dramatiques perdent tant soit peu de leur intensité, que les intentions expressives, descriptives, pittoresques même, qui sont loin d'être exceptionnelles, passent au second plan, tandis que l'esprit général de l'interprétation s'adaptera au but d'édification qu'inconsciemment on se propose, il n'y a rien là que de très naturel. Et, de même que dans le culte catholique l'élargissement excessif du *tempo* dans le chant grégorien a paru longtemps et paraît encore à certains inséparable de l'idée de fête solennelle, de même dans les milieux protestants il a paru logique de ralentir peu à peu les mouvements de l'œuvre de Bach. L'usage en est devenu traditionnel à ce point qu'il y aurait impiété à s'en vouloir affranchir, et qu'on serait, ce faisant, accusé certainement de méconnaître les intentions du maître.

Ajoutons encore que l'emploi, ordinaire pour cette œuvre, de masses vocales considérables a dû contribuer au même résultat. Il y a là des raisons d'exécution sur quoi il est inutile d'insister. Car tout le monde comprendra que l'ensemble parfait, dans un chœur de trois ou quatre voix, se gardera plus facilement si l'ampleur des mouvements ne s'anime que très exceptionnellement.

Il se pourrait qu'une composition telle que celle-ci, si pleine de spontanéité, si robuste, si réaliste même par certains côtés, fût tant soit peu détournée de son véritable esprit quand c'est une armée de chanteurs qui l'interprète. Si beaux qu'ils soient, ces effets, si grandioses, si magnifiques, il n'est pas sûr qu'ils soient précisément toujours ceux que le compositeur avait rêvés. Sans doute il est des morceaux — le prodigieux ensemble à trois chœurs du début par exemple — dont l'effet est ainsi augmenté. Bach a voulu, modifiant expressément le texte et la pensée de son librettiste Picander, que fussent là représentées les lamentations d'un peuple entier plein de terreur et d'angoisses. Rien de mieux. Mais avec trois cents exécutants, d'autres passages, peut-être, s'alourdissent et perdent de leur vigueur.

De plus, la disproportion entre les chœurs et l'orchestre s'accentue ordinairement plus qu'il ne le faudrait. Bach, pour l'exécution de la *Passion* en 1729, n'avait que trente-deux chanteurs. Si réduits que pussent être ses deux orchestres, à deux par parties, ils ne pouvaient compter chacun moins de treize exécutants (deux flûtes, deux hautbois, deux premiers et deux seconds violons, deux altos, deux violoncelles et contre-basse). Vingt-six musiciens d'orchestre et trente-deux choristes ! Au Trocadéro, nous avions trois cents chanteurs et moins de quatre-vingts instrumentistes. La proportion est loin, on le voit, d'être la même.

Et cet inconvénient, qui est réel, paraît sans remède. S'il est aisé, semble-t-il, d'augmenter la force numérique de l'orchestre, cela ne se pourrait réaliser que pour les ensembles. Les airs des solistes, outre la basse continue du clavecin ou de l'orgue, sont accompagnés d'instruments *soli* : violons, flûtes ou hautbois. Essaiera-t-on de remplacer chaque soliste par plusieurs pupitres à l'unisson ? La prépondérance qu'acquiert facilement une voix humaine récitante empêche que, pour les solistes chanteurs, on sente trop vivement l'infériorité où les met le contraste avec la puissance surhumaine du chœur. Pour les instruments, rien de tel. Et il faut avouer qu'au Trocadéro, dans cette salle immense, plusieurs *soli* d'instruments parurent beaucoup trop faibles, quel que fût le talent incontestable du virtuose. Je citerai notamment le solo de hautbois dans l'air admirable de ténor : *Je veux veiller auprès de mon Jésus*, que coupent à chaque instant des reprises du chœur.

Mais il serait messéant d'insister outre mesure sur ces critiques. Ce serait injuste aussi. Car s'il est souvent utile de savoir s'affranchir de traditions qui ne reposent sur rien de solide, on ne saurait précisément blâmer une société chorale et un chef éminent d'accepter les usages qui sont ceux de leur pays. Après tout, le fait de considérer avant tout l'œuvre de Bach comme une œuvre religieuse, disons mieux, comme une œuvre rituelle, n'a rien qui soit déraisonnable en soi. A supposer qu'on ait insensiblement exagéré à ce point de vue les intentions premières du musicien, il n'en demeure pas moins assuré que cette musique avait bien ce qu'il fallait pour légitimer l'usage qu'il s'est établi d'en faire. Nous pouvons rêver d'autres exécutions moins monumentales, moins résolument pieuses, plus vivantes. C'est à nous de les réaliser. Nous n'en réaliserons

jamais du moins de plus respectueuses ni, dans son genre un peu spécial, de plus achevées que celle de ces chanteurs d'Amsterdam. Et même, pour faire autrement qu'eux, nos musiciens et nos chefs d'orchestre pourront toujours s'inspirer de leur exemple et solliciter leurs conseils. — H. Q.

Théatre du Capitole, a Toulouse : « l'Anniversaire ». — M. Justin Boyer, directeur du Capitole de Toulouse, a voulu clôturer sa saison par la création d'une œuvre dont ses concitoyens n'ignoraient pas le brillant succès à Bordeaux (durant l'année théâtrale 1905-1906). Les applaudissements du public qui a rappelé plusieurs fois les jeunes auteurs, les éloges unanimes de la presse, ont récompensé M. J. Boyer de son initiative, et prouvé que l'on ne fait pas toujours un mauvais calcul en introduisant quelques nouveautés dans le répertoire. *L'Anniversaire*, drame lyrique de MM. Adalbert Mercier et Jean Ferval, présente avec la *Navarraise* et *Cavalleria* des analogies purement extérieures : l'action en est concentrée, rapide, émouvante. Mais — et c'est en cela que consiste l'attachante originalité de cette œuvre — les auteurs ont pris le sujet par le côté *psychologique* ; ils se sont appliqués à creuser l'*analyse* des sentiments, des passions qui animent et qui font souffrir leurs personnages ; ils ont évité ainsi les effets faciles et un peu grossiers du mélodrame ; ils ont habilement combiné le lyrisme intérieur avec le pathétique et le mouvement scénique. C'est pourquoi le récitatif où Mattev exprime ses regrets douloureux, — la scène où, torturé par la haine, il interroge la vieille servante Sévérina, — le lamento où cette dernière laisse percer ses angoisses maternelles, — la charmante et fraîche villanelle où Lucia, l'amie d'enfance du muletier Sandro, s'enchante à la pensée de l'hymen tout proche, — l'exquis duo que traversent, par instants, comme des ombres, le remords du Passé et la crainte de l'Avenir, — enfin et surtout, la scène si poignante du dénouement qui tient le spectateur haletant, — ont obtenu un profond succès et ont particulièrement *remué* les âmes.

L'interprétation a été satisfaisante, avec Mmes Charley et Jeynevald, et MM. Mouchez et Forgeur. L'orchestre était dirigé de façon très consciencieuse par M. Tasset. La mise en scène, pittoresque et vivante, avait été réglée par M. Merle-Forest. Chose plutôt rare en province, les chœurs ont bien rempli leur tâche ; ils ont donné toute son ampleur à la belle scène de la prière, où M. Ad. Mercier a utilisé fort délicatement les ressources du procédé fugué. — P. R.

L'insatiable mer. — Cette symphonie dramatique et lyrique, à laquelle une analyse a déjà été consacrée ici, fut exécutée intégralement le 12 avril, à la salle de l'Athénée Saint-Germain L'œuvre de Paul Romilly (poème) et de M. Ch. Neveu, pour la musique, a obtenu un très vif succès par l'intensité de la couleur, l'intérêt mélodique et instrumental, le pathétique et la variété des descriptions.

— M. Lew Zeitlin, violoniste virtuose et musicien de goût très sûr, a donné le 24 (salle Gaveau) un beau concert consacré à la musique russe (sauf un « poème » d'E. Chausson). Il a fait applaudir un talent qui le classe parmi les artistes du premier ordre.

— Faute de temps aujourd'hui, nous ne pouvons que constater le succès très franc et complet des chanteurs tchèques, au Trocadéro et au Châtelet. Le public, très nombreux, leur a fait ovation.

La détresse de Niccola Piccinni (*fin*).

« *Au 1er avril 1780 le Roy reprit l'Opéra et chargea le trésor public du payement des pensions acquises et exigibles.*

« Les 3 janvier et 13 mars 1784 intervinrent deux arrêts du Conseil fixant d'une manière stable les appointements, gratifications et pensions des artistes.

« ... Le 13 octobre 1787 le Roy proposa aux notables assemblés une retenue à faire sur toutes les pensions à la charge du gouvernement.

« Celles portées sur l'Etat des pensions de l'Opéra, montantes à la somme de 101 400 fr., furent en la qualité de dette du Gouvernement, soumises à la retenue, et en conséquence il ne fut payé par le trésor public que 80.110 fr.

« Jusqu'ici il est évident par les faits que les pensions de l'Opéra ont été regardées toujours comme la dette sacrée du gouvernement et jamais comme la dette de faveur ou de grace ; un nouvel ordre de choses va s'ouvrir, et nous allons voir que les mêmes vérités ont frappé de la même manière le nouveau gouvernement.

« Le 23 février 1790 (vieux style) l'assemblée des représentans de la Commune de Paris, arrête que « le droit d'administrer les spectacles de Paris, sans en excepter l'Opéra, appartenait à la Commune, et l'exercice de ce droit, à la Municipalité. »

« Le 2 avril suivant, le Conseil de Ville en exécution d'un arrêté, nomme une députation pour prier le ci-devant comte *Saint-Priest*, de faire connoitre d'une manière précise si l'intention du Roy était de conserver ou d'abandonner l'administration de l'Opéra.

« La réponse de ce Ministre fut « que le Roy n'étant pas disposé à ce que son Ministre se mêlât directement ou indirectement de l'Administration de l'Opéra. et qu'il entendait que la Commune de Paris pourvût à la continuation de ce spectacle ainsi *qu'à payer les pensions, tant celles acquises depuis 1780 que celles qui seraient dûes successivement.*

« D'après cette déclaration le Conseil de Ville, sentant toute l'importance de ce spectacle, arrêta « qu'attendu l'urgence des circonstances, la Municipalité se chargeait de l'Opéra ».

« Le 27 juillet 1790 (vieux style) la Municipalité, sur le rapport des Commissaires au Département des Etablissements publics, autorise les dits commissaires à exécuter les reglements de 1784 relatifs aux appointements, gratifications et pensions de l'Opéra.

« ... Enfin le 29 février 1791 le Roy ayant consommé la cession définitive de l'Opéra à la Municipalité, celle-ci après l'avoir administré plus d'un an, et se trouvant chargée d'affaires dont l'importance et la multiplicité absorbaient toute son attention, en céda l'entreprise aux Cns *Francœur* et *Célerier* par acte du 8 mars 1792 reçu par *Giard* notaire.

« ... Le 16 sept. 1793, intervint un arrêté de la Commune qui annulla la concession faite aux Cns *Francœur* et *Célerier* ; et le 25 ventose suivant, un

arrêté du Comité des finances de la Convention Nationale, déchargea les dits *Francœur* et *Célerier* de l'acquit de toutes les dettes qu'ils avaient contractées pour le fait de leur administration et pendant leur administration ; ordonna qu'eux et les autres créanciers de l'Opéra seraient liquidés des sommes qui leur seraient dûes, de la même maniere que les autres créanciers de la Commune.

« ... Ainsi donc, sous quelque point de vûe qu'on veuille regarder les pensions de l'Opéra, soit comme *véritables rentes viagères, dont les fonds ont été fournis au gouvernement d'une manière particulière à cet Etablissement,* soit comme pensions proprement dites, elles ne peuvent être supprimées sans porter atteinte aux conventions les plus sacrées, et sans que la Municipalité de Paris, et pour suite le Gouvernement qui s'est chargé de l'acquit des dettes dont elle était tenue ne manquent à leurs engagements les plus formels et les plus réitérés à l'égard d'artistes qui ont rempli les leurs avec le plus grand succès » (1).

Reste à savoir si, lors de la revision des comptes de pensions le Directoire exécutif outrepassa ses droits et son devoir en réduisant la pension de Piccinni à 1.000 livres.

En dépit de ce qu'a dit Ginguené, cette réduction était normale puisqu'elle répondait à l'arrêt du Conseil en date du 27 février 1778, dont l'article 38 est formel : « Sa Majesté désirant donner de plus en plus aux gens de lettres et aux compositeurs de musique, des marques de la protection qu'elle leur accordera dans tous les tems, veut qu'à l'avenir les auteurs des poemes et de la musique, qui auront fourni trois grands ouvrages dont le succest aura été assez décidé pour les faire rester au théâtre, jouissent leur vie durant, d'une pension de *Milles livres*, qu'augmentera de *cinq cents livres* pour chacun des deux ouvrages suivants, et de mille livres pour le sixième. »

Or quels étaient en 1799 les ouvrages de Piccinni dont le succès avait été assez décidé « pour les faire rester au théâtre » ? Si l'on étudie le rapport entre les sept opéras donnés par le compositeur italien sur notre première scène lyrique et ceux de Gluck et de Grétry, on s'aperçoit du peu de vitalité qu'avaient des œuvres telles qu'*Iphigénie en Tauride*, *Adèle de Ponthieu*, *Diane et Endymion* ou *Pénélope*. On ne retint donc avec raison que *Roland*, *Atys* et *Didon*, c'est-à-dire trois ouvrages durables pour lesquels il devait être accordé régulièrement à leur auteur une pension de mille livres.

Lors de cette revision des pensions, Piccinni fut moins à plaindre que son collaborateur Marmontel, qu'on raya totalement de la liste des pensionnés.

A ce propos, le librettiste d'*Atys* et de *Roland* fit exposer dans les termes suivants, sans succès d'ailleurs, les « Motifs de la Convention faite entre le Prevost des marchands, Caumartin, et le Citoyen Marmontel » (2) :

« Lorsque Piccinni fut apellé en France, avec deux milles écus de gratification annuelle, pour composer des Opéras français, l'Ambassadeur de Naples et le Prevost des marchands le recommandèrent à Marmontel en priant celui-ci de faire au Théatre de l'Opéra pour ce compositeur, ce qu'il avait fait pour Grétry au Théatre de l'Opéra Comique. Marmontel répondit qu'il était infiniment

(1) Archives de l'Opéra.
(2) *Idem*.

plus difficile de plier la langue française aux formes de la Musique Italienne dans le genre sérieux et noble que dans le genre comique et familier; qu'il savait que cette musique avait déjà contr'elle un parti très animé; et que n'étant pas sûr de son côté de faire un assés bon poëme, il ne voulait pas faire courir à Piccinni le double hazard d'un poëme nouveau et d'une musique nouvelle; mais que si l'on voulait, il allait choisir quelques uns des plus beaux Opéras de Quinault, les réduire en trois actes en conservant les belles scénes et y ajouter toute la partie analogue à la musique Italienne, c'est-à-dire les paroles de presque tous les airs, des Duo, des Trio, des Chœurs, des monologues, des récitatifs obligés, qui ne se trouveraient pas dans les poëmes de Quinault. Son projet étant agréé, il demanda, pour prix de ce travail ingrat et difficile, que ces Opéras lui fussent comptés pour ouvrages nouveaux, et lui donnassent les mêmes droits que s'ils étaient entierrement de lui. Cette condition expresse et formelle fut acceptée; et le Prevost des Marchands, au nom de l'Administration de la Ville, lui en donna l'assurance : il en a la preuve de la main du Prevost des Marchands. En conséquence il vit Piccinni, il le trouva ne sachant pas quatre mots de français. Il fallut donc être son maître de langue, et en le faisant travailler, non seulement lui expliquer mot à mot tous les vers, mais lui faire sentir l'accent, la prosodie, la mesure, le nombre, et lui en dicter pour ainsi dire, les modulations en les lui déclamant. Ainsi fut fait, d'un bout à l'autre, l'Opéra de Roland; et l'on pense bien que pour Atys il ne fallut guère moins d'attention et de suite pour diriger le musicien dans une langue si nouvelle pour lui.

« C'est donc après un travail si assidu, si ennuieux, et si constant, qu'on dispute aujourd hui le droit à la rétribution d'auteur à celui qui a enrichi le Théatre Lyrique de ces deux beaux ouvrages où il a mis d ailleurs tant de travail et tant de soin! Marmontel ne peut croire que cette difficulté lui vienne du Comité de l'Opéra. »

Après ces preuves que les malheurs du temps étaient durement partagés entre artistes, auteurs et compositeurs, au lendemain de 1789, on peut affirmer, me semble-t il, que Piccinni ne fut pas particulièrement victime de la Révolution et que sa misère, pour sensible qu'elle ait été parfois, ne fut point celle qu'il a dite et qu'ont laissé croire les démarqueurs de Ginguené.

Martial TENEO.

Correspondance.

Saint-Apollinaire-lez-Dijon 20 avril 1908

MONSIEUR,

Je ne suis qu'un curé de campagne qui s'incline sans arrière-pensée devant votre haute science musicale et archéologique. Néanmoins, malgré mon insignifiance, je regarde comme une obligation de conscience de protester contre une assertion de Nietzsche dont vous vous faites l'écho, aux dépens des artistes chrétiens (*Revue musicale* du 15 mars, p. 169). Vous prétendez constater, entre le christianisme et l'art, le même fossé que certains s'imaginent voir entre la religion et la science. Contre cette affirmation *a priori* et injustifiée, sachez que nous protestons, nous prêtres, de la façon la plus catégorique.

Sans vouloir donner à ma lettre l'étendue que mériterait le sujet, mais que m'interdit mon incompétence, je me permettrai de vous poser trois questions :

En architecture, l'art gothique est-il une efflorescence purement religieuse et vraiment artistique ? N'est-ce pas précisément le retour au paganisme de la Renaissance qui a brisé les ailes à l'art ogival ?

En peinture, fra Angelico, fra Bartolommeo et autres méritent-ils le titre d'artistes ? L'ont-ils été quoique chrétiens, ou parce que chrétiens ?

En musique, les mélodies grégoriennes ne constituent-elles pas un trésor artistique intégralement religieux ? Un César Franck a-t-il puisé son inspiration en dehors de sa foi de chrétien ?...

— Non, Monsieur, l'art n'est en soi ni moral ni immoral, pas plus que la science, le commerce ou l'agriculture. Toute activité humaine, par elle-même, est *indifférente*, et c'est la direction que lui donne l'homme qui la rend conforme ou non à la conscience humaine et à la loi morale. Le « divorce douloureux qui divise l'homme au dedans de lui-même » n'a pas été inventé par le christianisme, puisque je le trouve dans Ovide :

> ... *Video meliora proboque*
> *Deteriora sequor...*

et dans plus d'un auteur grec ou latin. Le bonheur, nous le plaçons, avec saint Augustin, dans le calme et l'ordre : *tranquillitas ordinis*. L'art n'est donc pas *essentiellement* opposé au christianisme, mais seulement lorsqu'il attaque la paix de l'âme ou l'ordre moral.

Vous voudrez bien excuser, Monsieur, cette intervention (qui ne vous troublera guère, probablement) et y voir une preuve que le clergé n'est pas indifférent aux questions si intéressantes que vous étudiez.

Veuillez agréer, Monsieur, l'hommage de mes sentiments bien respectueux.

M. Chevallier,
Prêtre.

Mon honorable et trop modeste correspondant s'est trompé, s'il a cru que sa lettre me laisserait indifférent. Je la reçois avec une entière déférence, très éloigné de vouloir lui opposer une contradiction formelle. Qu'il me permette de lui dire que, sans me déjuger, je crois être d'accord avec lui sur un point. Nul n'est plus sensible que moi à l'idéale beauté du plain-chant, à la magnificence des cathédrales gothiques, à tous les chefs-d'œuvre que l'« art religieux » a produits. Est-ce à dire que « christianisme » et « art » s'accordent *essentiellement* ? J'ai un doute là-dessus Je persiste à croire (avec Brunetière, grand défenseur du catholicisme) : que l'art est une exaltation de la beauté des formes visuelles ou acoustiques ; qu'à ce titre, il vit de sensations autant que de pensée ; qu'il implique l'amour de la vie et de la nature telles quelles (les modèles de beauté fournis par la nature ne pouvant être dépassés par aucun de nos concepts) ; que, d'autre part, le christianisme considère la sensation comme dangereuse, la nature comme une gêne, la vie comme corrompue et mauvaise ; que, par conséquent, un chrétien peut bien faire un chef-d'œuvre (les exemples sont innombrables !), mais que, en créant de la beauté *artistique*, il abandonne (à son insu, peut-être) le point de vue vraiment religieux, pour en adopter un autre. Fra Angelico et cent autres grands peintres ont traité *des sujets empruntés au*

christianisme; ils étaient même chrétiens ; mais cela ne veut nullement dire que quand ils cherchaient l'éclat de la couleur et le charme des formes, ils suivaient l'esprit du christianisme. (Même pour le plain-chant, voyez les scrupules de saint Augustin, se reprochant de trop aimer la musique) Jésus a une doctrine morale admirable; jamais il n'a dit un mot auquel on puisse rattacher une doctrine esthétique.

Je ne prétends pas d'ailleurs poser une affirmation indiscutable, et je dirai à M. l'abbé Chevallier, bien que je ne le connaisse pas personnellement, que sa lettre, qui lui fait grand honneur, m'inspire la plus haute estime pour son caractère. — J. C.

— Au sujet du piano à touches symétriques dont M. Courau, ancien élève de l'Ecole polytechnique, a parlé ici même, un de nos abonnés, M. le professeur Carlos de Mello (Portugal), nous écrit que « l'idée de cette innovation appartient au distingué professeur Matta junior, du Conservatoire de musique de Lisbonne, qui en a le brevet depuis 20 ans ».

— Sur cette même question. nous recevons une étude critique de M. Dador, ex-chef de musique au 125e de ligne ; nous la publierons dans notre prochain numéro.

— M. Swan Hennesy nous envoie quelques-unes de ses compositions éditées chez Hamelle, Augener (Londres), Breitkopf (Leipzig), Schott. Ce sont des œuvres tout à fait remarquables, attestant un compositeur sérieux, possédant très bien son art et ayant des idées personnelles. C'est de la musique *musicale*, bien inspirée des maîtres' Quelques-unes de ces pièces rappellent la manière de R. Schumann.

Diverses déterminations de la gamme majeure.

La lettre de M. Raouf Yekta publiée dans la *Revue musicale* du 15 avril donne l'occasion de résumer quelques déterminations arithmétiques des degrés de la gamme majeure. C'est ce que je vais faire, en commençant par prévenir qu'à mon sens ces considérations sont du domaine de l'acoustique (1), mais nullement du domaine de la musique. Trop de compositeurs sont disposés à se laisser éblouir par les chiffres, et à prendre pour argent comptant les spéculations au moyen desquelles les mathématiciens prétendent leur révéler la théorie de leur art. Je déplore leur superstition à cet égard et les invite allègrement à sauter les lignes suivantes : ils n'y trouveraient rien que ce genre de passe-temps quelquefois dénommé, par antiphrase sans doute, récréations mathématiques

On sait que si l'on prend pour unité la hauteur d'un son quelconque, on appelle harmoniques théoriques de ce son les sons hauteurs.

$$2, 3, 4, 5, 6, 7 \ldots\ldots\ldots$$

J'appellerai donc respectivement quinte, quarte, tierce majeure et tierce mineure *harmoniques* les rapports $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$.

(1) Particulièrement de cette branche qu'on pourrait appeler acoustique arithmétique, comme on devrait aussi distinguer une acoustique analytique, une acoustique physique proprement dite, une acoustique physiologique.

La quinte peut être partagée, par un son intermédiaire, en deux tierces, l'une majeure et l'autre mineure, ou inversement ; car $\frac{5}{4} \times \frac{6}{5} = \frac{3}{2}$. Trois sons ainsi disposés constituent un accord parfait, majeur ou mineur.

Gamme de Pythagore. Cela posé, et sans insister sur ces notions banales, la gamme de Pythagore comprend sept sons formant une chaîne de six quintes harmoniques :

fa		*do*		*sol*		*ré*		*la*		*mi*		*si*
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$	

d'où l'on tire les rapports suivants (1) :

I.	*do*		*ré*		*mi*		*fa*		*sol*		*la*		*si*		*do*
		$\frac{9}{8}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{256}{243}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{256}{243}$	

L'octave comprend deux tétracordes semblables, *do-fa*, *sol-do*, séparés par un ton disjonctif $\frac{9}{8}$. Chaque tétracorde présente entre ses extrémités une quarte harmonique partagée par les deux sons intermédiaires en deux tons égaux $\frac{9}{8}$ et un intervalle plus petit, $\frac{256}{243}$ (appelé *limma* par les pythagoriciens).

Toutes les quintes sont harmoniques, par construction même, et les quartes aussi, comme compléments des quintes par rapport à l'octave.

Les trois tierces majeures (*ditons*) *fa-la*, *do-mi*, *sol-si* surpassent la tierce majeure harmonique d'un *comma syntonique*, $\frac{81}{80}$.

Les quatre tierces mineures *ré-fa*, *la-do*, *mi-sol*, *si-ré* sont inférieures d'un comma à la tierce mineure harmonique.

Il en résulte que les trois accords parfaits majeurs de *fa* (sous-dominante), de *do* (tonique) et de *sol* (dominante) sont faux, ainsi que les trois accords parfaits mineurs de *ré*, de *la* et de *mi*.

Par contre, cette gamme se prête à la transposition ; pour la faire commencer une quinte plus haut ou plus bas, il suffit de changer l'intonation d'un seul son, en déplaçant l'un des limmas.

On attribue à Archytas (ɪvᵉ siècle avant J.-C.) le mérite d'avoir donné droit de cité dans la théorie musicale à la tierce majeure harmonique $\frac{5}{4}$; cela conduisait à distinguer deux valeurs du ton, ton majeur $\frac{9}{8}$ et ton mineur $\frac{10}{9}$; $\frac{9}{8} \times \frac{10}{9} = \frac{5}{4}$. Ils diffèrent d'un comma. L'intervalle qui complète la quarte harmonique est $\frac{16}{15}$: il surpasse le limma précisément du comma emprunté à l'un des deux tons. Cette décomposition de la quarte était connue dès l'antiquité.

	mi		*fa*		*sol*		*la*
Tétracorde de Didyme		$\frac{16}{15}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{9}{8}$	
— Ptolémée		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$	

(1) Je n'ai point ici à examiner : 1° si l'on a le droit de réduire un intervalle doublé à l'intervalle simple en faisant abstraction de l'octave ; — 2° si la gamme pythagoricienne a été, en fait, obtenue de cette façon ; — 3° pourquoi c'est le second terme de la série des quintes qui est le son de référence de la gamme majeure. La première question se rattache à la psycho-physiologie ; les deux autres (qui sont connexes) sont du ressort de la musique et de son histoire. Je me cantonne, je le répète, dans l'acoustique arithmétique.

Gamme harmonique ou de Zarlino, dite aussi gamme des physiciens. On la forme en se bornant aux deux premières quintes pythagoriciennes, c'est-à-dire à la tonique flanquée de la sous-dominante et de la dominante, et construisant sur chacun de ces trois sons l'accord parfait majeur ; ce qui donne les rapports :

II.	*do*		*ré*		*mi*		*fa*		*sol*		*la*		*si*		*do*
		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{16}{15}$	

Nous avons ici deux espèces de tons, et comme ils sont disposés différemment dans les deux tétracordes *do-fa*, *sol-do*, ces deux tétracordes (toujours séparés par le ton disjonctif $\frac{9}{8}$) ne sont plus semblables.

Les quintes sont harmoniques, excepté *ré-la* (quatrième quinte de la série), trop faible d'un comma. Les quartes sont harmoniques, excepté *la-ré*, trop forte d'un comma.

Les tierces majeures sont toutes trois harmoniques, ainsi que les trois tierces mineures *la-do*, *mi-sol*, *si-ré*, qui leur sont complémentaires par rapport aux quintes harmoniques. Les trois accords majeurs sont donc justes, et cela par construction même ; et les accords mineurs *la-do-mi*, *mi-sol-si*, c'est-à-dire ceux qui ont deux notes communes avec l'accord de tonique, sont pareillement justes.

Mais la tierce mineure *ré-fa*, complémentaire de la tierce harmonique *fa-la* par rapport à la quinte faible *ré-la*, est elle-même faible d'un comma ; et l'accord *ré-fa-la* est faux.

Cette gamme conserve intactes les harmonies principales ; mais elle a le grave défaut d'être intransposable. Pour la faire commencer une quinte plus haut ou plus bas, il ne suffit pas de déplacer un des demi-tons en altérant un seul des degrés par le dièse ou le bémol ; il faut encore hausser ou baisser d'un comma un autre degré : hausser *la*, puis *mi*, puis *si*, etc., pour chaque transposition d'une quinte ascendante ; baisser *ré*, puis *sol*, puis *do*, etc., pour chaque transposition d'une quinte descendante.

Pareil vice rédhibitoire affecte toutes les gammes qui distinguent deux valeurs du ton.

Considérée dans l'octave de *mi* à *mi*, la gamme de Zarlino comprend deux tétracordes de Ptolémée, séparés par le ton disjonctif *la-si*. (Elle est alors symétrique de la gamme III, de Delezeune.)

(*A suivre.*) G. ALLIX.

Informations.

La Société J.-S. Bach (salle Gaveau) clôturera sa saison le mercredi 6 mai avec un superbe programme et une magnifique interprétation.

1) Cantate *Her wie du willt* (MM. George Walter (de Berlin) et Hans Vaterhaus (de Francfort) ; 2) *1re Sonate* pour piano et violon (MM. Ed. Risler et Jacques Thibaud) ; 3) cinq *préludes et fugues* du *Clavecin bien tempéré* (M. Ed. Risler) ; 4) *Chaconne* pour violon seul (M. Jacques Thibaud) ; 5) Cantate *Sie*

werden aus Saba (MM. Walter et Vaterhaus). — Orchestre et chœurs sous la direction de M. Gustave Bret.

Le mardi 5 mai à 4 heures, répétition publique.

Boulogne-sur-Mer. — Par décret du 30 mars 1908, l'Ecole nationale de musique a été érigée en succursale du Conservatoire national de musique et de déclamation.

Lorient. — Par arrêté du 19 mars 1908, l'Ecole municipale de musique est érigée en Ecole nationale et M. Roger-Dubail nommé directeur de cette Ecole.

Par arrêté du préfet du Morbihan en date du 9 avril 1908, le cadre du personnel enseignant est ainsi composé :

MM. Roger-Dubail, solfège supérieur, piano supérieur et préparatoire, chant ;
Breffy, solfège préparatoire, flûte et hautbois ;
Guiol, violon supérieur, préparatoire et alto à cordes ;
Clément, violoncelle et contrebasse à cordes ;
Souin, clarinette et saxophone ;
Mme Boisseliaux, solfège élémentaire et préparatoire ;
Mlle Morie, piano élémentaire et préparatoire ;
MM. Le Bris, violon élémentaire et préparatoire ;
Laïgo, solfège élémentaire et spécial, ensemble à cordes, instruments de cuivre.

Lyon. — Par arrêté préfectoral du 4 avril, M. Faudray a été nommé professeur de la classe élémentaire de violon à la succursale du Conservatoire national.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 16 mars au 15 avril 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 mars	*Lohengrin.*	R. Wagner.	15.937 41
18 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	14.917 26
20 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	Saint-Saëns L. Delibes.	18.406 25
21 —	*Faust.*	Gounod.	17.900 »
23 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	16.642 41
25 —	*Aïda.*	Verdi.	14.209 76
27 —	*Rigoletto. — Coppélia.*	Verdi. L Delibes.	17.020 25
28 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	10.940 50
30 —	*Rigoletto. — Namouna.*	Verdi. Lalo.	15.269 41
1er avril	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	14.364 76
3 —	*Faust.*	Gounod.	22.194 25
4 —	*Rigoletto — Namouna.*	Verdi. Lalo.	12.382 »
6 —	*Aïda. — Namouna.*	Verdi. Lalo.	19.044 91
8 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	19.621 76
10 —	*Samson et Dalila. — Namouna.*	Saint-Saëns. Lalo.	19.194 25
11 —	*Aïda.*	Verdi.	14.422 85
13 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	16.496 91
15 —	*Faust.*	Gounod.	21.291 26

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 mars au 15 avril 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 mars	*Mignon.*	A. Thomas.	4.378 50
17 —	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M. Bertrand.	7.288 »
18 —	*Ariane et Barbe-Bleue.*	P. Dukas.	4.773 »
19 —	*Manon.*	Massenet.	9.675 »
20 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	7.429 50
21 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	9.688 »
22 — matin.	*Ariane et Barbe-Bleue.*	P. Dukas.	4.803 50
22 — soirée	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	5.085 50
23 —	*Le Barbier de Séville. — Ghyslaine.*	Rossini. M. Bertrand.	4.097 50
24 —	*La Habanera. — Ghyslaine.*	Raoul Laparra. M Bertrand.	6.948 50
25 —	*Carmen.*	Bizet.	6.419 »
26 — matin.	*La Traviata. — Cavalleria Rusticana.*	Verdi. Mascagni.	4.377 »
26 — soirée	*Werther.*	Massenet.	9.401 »
27 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	5.451 50
28 —	*Manon.*	Massenet.	9.746 33
29 — matin.	*Le Jongleur de Notre-Dame — La Habanera.*	Massenet. Raoul Laparra.	6.630 50
29 — soirée	*Werther. — Les Noces de Jeannette.*	Massenet. V. Massé.	5.906 »
30 —	*Ariane et Barbe-Bleue.*	P. Dukas.	4.606 50
31 —	*Alceste.*	Gluck.	8.372 50
1er avril	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	8.343 »
2 —	*Alceste.*	Gluck.	8.852 50
3 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Habanera.*	Massenet. Raoul Laparra.	7.411 50
4 —	*Alceste.*	Gluck.	9.833 50
5 — matin.	*Werther. — Les Noces de Jeannette.*	Massenet. V. Massé.	6.507 50
5 — soirée	*Manon.*	Massenet.	8.232 50
6 —	*Ariane et Barbe-Bleue.*	P. Dukas.	4.483 50
7 —	*Carmen.*	Bizet.	7.458 50
8 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Habanera.*	Massenet. Raoul Laparra.	6.503 50
9 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	6.208 »
10 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	5.584 50
11 —	*Manon.*	Massenet.	8.944 50
12 — matin.	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	4.011 50
12 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	4.739 50
13 —	*Ariane et Barbe-Bleue.*	P. Dukas.	4.003 50
14 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	3.798 50
15 —	*Werther.*	Massenet.	6.104 »

CHEMINS DE FER DE L'OUEST.

Paris à Londres.

Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la gare Saint-Lazare.

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE.

(Dimanches et Fêtes compris)

DÉPARTS DE PARIS-SAINT-LAZARE :

A 10 h 20 matin (1re et 2e classe seulement) et à 9 h 20 soir (1re, 2e et 3e classe).

DÉPARTS DE LONDRES :

Victoria à 10 h. matin (1re et 2e classe seulement).
London-Bridge et Victoria à 8 h. 45 soir (1re, 2e et 3e classe).

TRAJET DE JOUR EN 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples valables pendant 7 jours : 1re classe 48 fr. 25. — 2e classe 35 fr. — 3e classe 23 fr. 25.

Billets d'Aller et Retour valables pendant un mois : 1re classe 82 fr. 75. — 2e classe 58 fr. 75. — 3e classe 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA
REVUE MUSICALE
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 10 (huitième année) 15 Mai 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*suite*).

Les rapports de l'orchestre et de la scène dans le théâtre de Dionysos.

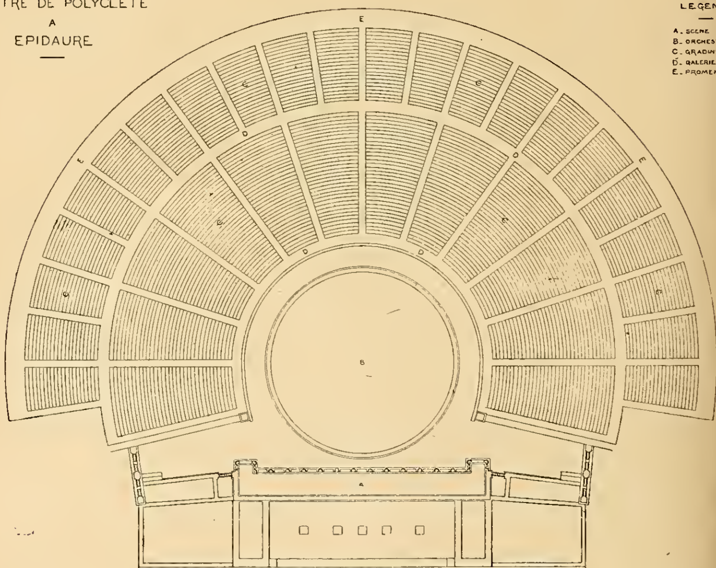
J'ai indiqué dans ma dernière leçon la place respective de l'orchestre et de la scène. L'orchestre est au niveau du sol ; le plancher de la scène est à une hauteur qu'on a pu évaluer exactement, grâce aux dimensions de l'un des pilastres qui garnissaient le coin extérieur d'un des *paraskénia*, et qui a été conservé tout entier. Ce pilastre, composé de deux assises, mesurait 2 m. 76 ; l'entablement mesurait 0 m. 77. La hauteur totale de l'ordre était donc 3 m. 53, représentant l'élévation du plancher de la scène.

On a admis, et beaucoup d'archéologues autorisés admettent encore, que l'orchestre était réservé au chœur et la scène aux acteurs ; la scène n'était-elle pas appelée, par les anciens eux-mêmes, le λογεῖον, c'est-à-dire le « parloir » ? Mais on s'est heurté au problème suivant : comment s'établissaient les rapports de la scène avec l'orchestre ? Entre l'un et l'autre, quelles étaient les voies de communication ?...

Un Allemand, qui n'était d'abord qu'un entrepreneur de travaux, mais qui, par son érudition d'autodidacte, s'est acquis une grande autorité en archéologie, Dörpfeld, a résolu la difficulté en supprimant un des deux termes à concilier. Il a soutenu cette thèse hardie que tout, le jeu des acteurs aussi bien que le chant choral et la danse, se passait dans l'orchestre, et que la scène ne servait de « parloir » qu'exceptionnellement. Voici, d'après MM. Defrasse et Lechat, un résumé de cette doctrine :

« La difficulté que vous essayez de résoudre, dit M. Dörpfeld, c'est vous qui la créez, et, comme on dit, vous cherchez midi à quatorze heures. Il n'est pas besoin de tant vous ingénier pour opérer la réunion des choreutes et des acteurs ; elle est toute faite, attendu qu'ils jouaient leur rôle dans l'orchestre, les uns et les autres. On s'est mépris jusqu'ici quant à l'emploi respectif du *logeion* et de l'orchestre. Les modernes et même quelques anciens se sont trompés, en croyant que les acteurs étaient juchés à la hauteur d'un premier étage, sur un étroit per-

choir d'où ils eussent couru grand risque de tomber, et que les choreutes les regardaient d'en bas. Ce n'est que dans certaines circonstances déterminées, rares d'ailleurs, que l'on voyait apparaître un ou plusieurs acteurs sur le *logeion*. En règle générale, ils restaient dans l'orchestre, de plain-pied avec le chœur. On les distinguait, du premier coup d'œil, à leur costume et surtout à leur taille ; car, s'il est vrai que les acteurs, comme les orateurs, doivent se hausser devant leur public sur une sorte de piédestal, le cothurne n'avait précisément d'autre but que de les hausser par-dessus les choreutes : les acteurs tragiques emportaient leur piédestal à la semelle de leurs souliers.



Plan du théâtre.

« Ainsi, le chœur se tenait d'ordinaire vers le milieu de l'orchestre, et, immédiatement à côté de lui, jouaient les acteurs ayant à dos le proskénion. Le proskénion, avec ses colonnes et ses πίνακες (tableaux décoratifs), représentait le temple ou le palais ou la maison devant laquelle était censé se passer le drame. La plate-forme, que supporte le proskénion à une hauteur de 3 m. 50, servait à dresser les décors, et en même temps elle représentait le toit du temple ou la terrasse du palais. Aussi certains personnages s'y montrent-ils quelquefois. Par

exemple, lorsqu'à la fin de l'*Electre* d'Euripide (1), les Dioscures apparaissent « au-dessus du faîte de la maison », ce qui fait dire tout de suite au chœur : « Ce sont sans doute des dieux du ciel, car la route qu'ils suivent n'est point faite pour des mortels », c'est sur la plate-forme qu'ils ont apparu ; lorsqu'au début des *Phéniciennes* d'Euripide (2), Antigone monte sur la terrasse du palais, d'où elle est censée voir l'armée dans la plaine, — c'est sur la plate-forme qu'elle est montée ; et c'est du même endroit encore que la femme de Dikaiopolis, dans les *Acharniens* d'Aristophane, regarde la procession, puisqu'elle est censée être sur la terrasse de la maison. En dehors des cas de ce genre, qui sont peu fréquents, la scène reste déserte. On lui donnait le nom de logeion, qui signifie : l'endroit où l'on parle, non pas où l'on parle d'une façon habituelle et continue, mais où l'on ne fait que parler, par opposition à l'orchestre où l'on parle, l'on chante et l'on danse. Tel était le véritable emploi de cette plate-forme ; et l'on comprend pour la première fois, après cette explication, et sa grande hauteur et son peu de largeur, — deux dimensions qui seraient au contraire inadmissibles si l'on devait voir dans le logeion une scène proprement dite (3). »

Telle est la thèse de Dörpfeld. Elle a une netteté un peu brutale. La première impression est qu'on se trouve en présence d'un de ces paradoxes énormes qu'on rencontre si souvent chez les archéologues. A la réflexion, elle ne laisse pas d'inspirer des doutes sur la justesse de l'opinion traditionnelle ; en tout cas, elle mérite un sérieux examen. N'étant pas archéologue de profession et n'ayant pas vu sur place les choses dont il s'agit, je ne puis prétendre à faire une démonstration ferme, appuyée sur l'observation des lieux ; je me bornerai à indiquer les principaux arguments qu'on a opposés à Dörpfeld et à donner ensuite une simple impression personnelle.

En 1888, toutes les fois que j'entrais dans la salle qui, à côté de l'Université de Berlin, servait de lieu de *récréation* aux étudiants, j'étais surpris et un peu choqué de la pancarte sur laquelle on lisait en gros caractères : SILENTIUM ! Ce mot-là, Dörpfeld l'inscrit sur ce que les anciens eux-mêmes appelaient le PARLOIR. Et dès l'abord on se dit : pourquoi les anciens avaient-ils construit cette énorme « scène », si elle ne servait qu'exceptionnellement, si elle était pour ainsi dire un hors-d'œuvre ? L'archéologue allemand sait bien qu'il est en contradiction avec le témoignage de Vitruve, avec celui de Pollux et de beaucoup d'autres qui, distinguant l'orchestre de la scène, attribuent le premier au chœur, la seconde aux acteurs. Mais il n'hésite pas à dire : ces écrivains sont trop éloignés de l'époque classique ; ils se sont trompés ! Soit ; mais si le témoignage de Pollux et celui de Vitruve ne valent pas, parce que ces deux auteurs n'ont pas été des contemporains de Sophocle, que vaut celui de M. Dörpfeld, apprécié du même point de vue ?

Il tire argument des dimensions de la scène.

a) — D'abord, dit-il, elle est trop haute pour avoir servi au drame ; 3 m. 53 de haut : c'est un perchoir ! Pour voir les acteurs, il aurait fallu lever constamment la tête.

On a répondu judicieusement qu'il fallait tenir compte des proportions colos-

(1) Vers 1233-1236.
(2) Vers 90-91.
(3) Dörpferld, *Berliner philologische Wochenschrift*, 1890, p. 470.

sales du théâtre. Aux extrémités du koïlon, à droite et à gauche, on est à 14 m. de distance de la scène ; en face, au gradin le plus bas, on est à 23 m. ; au 34e rang, on est à 49 m. ; et au premier rang de l'étage supérieur, on est à 52 m. de la scène, qu'on domine de 9 m. 40 environ. Si l'on tient compte de la perspective, la scène n'est pas trop haute. En un pareil théâtre, elle est bien ce qu'elle doit être. Elle équivaut, proportionnellement, à la scène basse de nos salles modernes.

b) — « La scène est trop longue : 22 mètres ! une telle longueur eût été inutile pour deux ou trois acteurs qui s'y seraient montrés de temps à autre et n'auraient fait qu'y parler. » — Cette objection paraît beaucoup plus sérieuse. Assembler 15 à 20.000 spectateurs pour attirer leurs regards sur 2 ou 3 acteurs placés à la hauteur d'un premier étage, cela paraît choquant. Au contraire, si ces acteurs sont dans l'orchestre, ne forment-ils pas un groupe bien encadré, plein et varié, sur lequel le regard se pose sans déception ?... Mais songeons qu'il y avait des figurants, des personnages muets. Les manuscrits qui nous ont conservé le texte littéraire des drames lyriques ne nous donnent aucune idée de la mise en scène !

c) — « La scène est trop peu profonde : 3 m. de large ! » MM. Defrasse et Leclat répondent qu'une scène plus profonde eût été inutile ; que la décoration était peu compliquée et se bornait à une tapisserie sur une muraille de fond ; que le petit nombre des acteurs, avec quelques figurants muets, justifiait cette disposition ; que l'ampleur du costume rend peu probable la grande gesticulation avec un espace approprié ; que dans nos théâtres eux-mêmes, les acteurs se tiennent toujours près de la rampe ; que chez les Grecs, ils formaient sur cette scène étroite un bas-relief animé, une sorte de frise vivante...

Toutes ces observations sont certainement intéressantes, de part et d'autre ; mais comment tirer des conclusions *générales* de l'étude du seul document qui subsiste au complet : les ruines du théâtre d'Epidaure ? Qui nous assure que partout la scène était construite de la même manière et avait des dimensions identiques ? Il s'agit de savoir si les femmes de tel pays sont brunes ou blondes ; nous n'en connaissons qu'une seule : il y a pourtant des savants qui se prononcent.

L'argument le plus sérieux que l'on puisse opposer à Dörpfeld, ce n'est pas le témoignage de Vitruve (qu'on a pris sur d'autres points en flagrant délit d'inexactitude), mais celui d'Aristote qui, au lieu de se borner à distinguer simplement la scène et l'orchestre, rattache cette distinction à un fait capital, intéressant l'organisation musicale du drame et même l'esthétique de la musique. On ne chantait pas seulement dans l'orchestre ; on chantait aussi quelquefois sur la scène. Or, Aristote dit ceci : « *Les chants du chœur sont antistrophiques ; ceux de la scène ne le sont jamais.* » Observation très importante, qui signifie : le chœur seul est vraiment lyrique ; il a des chants systématiques (AA', BB', CC', etc...) parce qu'il est comme en dehors de l'action : le genre d'expression qui lui convient, c'est la synthèse bien ordonnée, la construction plastique, la « carrure », comme nous disons ; tout autre est l'acteur *sur la scène* : il est trop engagé dans les mouvements de l'action pour rechercher la sérénité des grandes constructions mélodiques ; il pratique cette mélodie « continue » que les compositeurs modernes jugent indispensable au drame mucical.

Cet argument, constitué par une déclaration formelle et précise du théoricien-

observateur le plus autorisé et le plus rapproché de la grande époque, a une valeur qui ne peut échapper à personne. Ce qui rend le texte d'Aristote si intéressant, ce n'est pas seulement la distinction en quelque sorte topographique qu'il établit entre ce qui se passe sur la scène et ce qui se passe dans l'orchestre, c'est l'idée profonde, très suggestive, très digne d'attention qu'il rattache à ce fait, et qui (à son insu probablement) enveloppe toute l'esthétique du drame musical. Cette idée, je crois pouvoir la compléter en l'expliquant de la manière suivante : les chants sur la scène ne sont pas antistrophiques (c'est-à-dire avec symétries de systèmes), parce que la forme antistrophique, avec sa plasticité et sa fixité d'eurythmie, ne convient pas au mouvement de l'action, et *la scène est faite pour l'action*. Je ne crois pas solliciter les textes en leur faisant dire cela. Il ne faut pas abuser de l'art de lire entre les lignes ; ici pourtant, cet art doit intervenir. En somme, il me semble que le témoignage d'Aristote, contraire à la thèse de Dörpfeld, s'appuie sur une idée musicale qui a une importance du premier ordre dans la théorie du drame lyrique.

*
* *

On pourrait, à la rigueur, s'en tenir là. Une bonne raison bien nette, appuyée sur un fondement solide, ne devrait-elle pas couper court à des discussions de détail d'où ne peuvent sortir que des conjectures ? Je dois cependant indiquer un autre aspect de la question.

M. Paul Mazon, auteur d'un récent ouvrage sur *la Composition des comédies d'Aristophane* (1), dit que, par esprit d'impartialité, il a essayé d'analyser toutes les pièces d'Aristophane en admettant l'hypothèse d'un λογεῖον réservé à l'action, et qu'il n'est arrivé par là qu'à poser des problèmes compliqués, insolubles. Examiner ces problèmes serait sortir du cadre d'un cours sur la musique ; d'ailleurs, M. Mazon ne les indique pas et se borne à citer deux pièces (*la Paix*, *Lysistrata*) : il accepte en bloc la thèse de M. Dörpfeld qu'il considère comme non entamée par tant d'objections Il y a cependant une partie de la comédie qu'il est difficile de concevoir suivant la doctrine acceptée par M. Mazon : c'est la « parabase », mélange si original de formes musicales et de formes oratoires, de formes dramatiques et de formes contraires à l'esprit du théâtre. Une des lois du drame tel que nous le concevons, c'est la séparation très nette de deux mondes dont la limite est marquée aujourd'hui par les feux de la rampe : le monde conventionnel où se passe l'action, et le monde réel où sont assis les spectateurs. De l'un à l'autre, il n'y a jamais de communication. Les acteurs n'adressent jamais la parole au public (c'est une chose très grave, exceptionnelle, pour laquelle il faut baisser le rideau, puis le relever, en faisant intervenir un homme spécial en « costume de ville » : le régisseur), pas plus que le public ne parle aux acteurs. Or, dans la *parabase* de ses comédies, Aristophane ne suit point cette règle. Il y a un moment où le personnage, interrompant l'action et sortant du domaine de la fiction pour rentrer dans la vie réelle, s'adresse aux spectateurs, les entretient des affaires personnelles du poète, de ses rivaux, des injustices dont il a souffert, etc., et aussi des intérêts publics de la cité. Dans ce dernier cas, il devient un véritable politicien usant de la même

(1) Paris, Hachette, 1904.

liberté et de la même violence de langage que certains journalistes d'aujourd'hui ou certains orateurs de réunions publiques dans une période d'élections. Mais peut-on admettre que de tels « discours » aient été prononcés dans l'orchestre ? Lorsque directement, sans employer l'intermédiaire du symbole ou de la fable, le poète voulait parler à ses concitoyens et les entretenir de questions brûlantes, est-il vraisemblable qu'il ait choisi comme lieu d'opération le fonds d'une cuvette ? Un méridional qui veut haranguer une foule ne cherche-t-il pas instinctivement un endroit élevé, une tribune d'où il peut dominer cette foule ?...

Je n'ai pas lu, comme M Mazon, les comédies d'Aristophane en adoptant au préalable telle ou telle hypothèse provisoire ; mais dans les tragédies, il y a plusieurs scènes que j'ai peine à concevoir dans l'orchestre et non sur la *scène*. J'en indiquerai quelques-unes :

1° Le début d'*Agamemnon*, monologue du veilleur de nuit :

« Le veilleur de nuit. Ah ! que les dieux me relèvent de cette corvée, interminable faction de toute l'année, que je passe, sur le toit des Atrides, tout en haut, comme un chien, à regarder le cortège des astres de la nuit, qui apportent aux hommes les uns le froid, les autres le chaud, magnifiques dynastes rayonnant au ciel. Et ces astres, qu'ils s'éteignent, qu'ils se lèvent, je suis toujours là. Me voici encore à guetter la lumière convenue, l'éclair de feu porteur des nouvelles d'Ilion, du récit de ruine. Encore si je pouvais, par là, gagner le cœur de la terrible femme ! A la belle étoile, tout trempé de rosée, si je me tiens dans mon lit, tantôt ici, tantôt là, point de songes qui le hantent, point de repos, des transes continuelles. Si j'allais pour tout de bon fermer mes paupières au sommeil ! Parfois je me mets en tête de chanter, de fredonner, — un moyen de se tenir éveillé au bruit de sa propre voix ; et aussitôt je m'arrête court, les larmes me viennent, je pleure la triste situation de cette maison, bien loin aujourd'hui de sa voie prospère d'autrefois », etc.

(Cf., dans la même pièce, l'arrivée d'Agamemnon et la scène où Clytemnestre désigne du geste les cadavres d'Agamemnon qu'on aperçoit dans le palais, les portes étant ouvertes.)

2° Le début des *Choéphores* (marche du chœur au tombeau d'Agamemnon) ;

3° Le début de *Prométhée* (Héphaïstos et la Force marchant vers un sommet désert, un roc perdu, pour y clouer Prométhée) ;

4° Dans *les Perses*, l'évocation de Daréios :

« *Strophe*. O roi, notre vieux roi, lève-toi, viens, parais à l'ouverture, à la plate-forme de ce tertre. Ta sandale de pourpre, soulève-la du bout de ton pied. De la royale tiare devant nous fais rayonner l'éblouissement. — Viens, père fortuné, viens, Daréios, hélas !

Antistrophe. Car ce sont d'étranges nouvelles ici, des catastrophes inouïes. O maître, cède, montre-toi. Une vapeur stygienne sur nous s'est abattue, et tout entière la jeunesse est tombée. — Viens, père fortuné, viens, Daréios, hélas !

Epode. Malheur ! malheur ! ô mort illustre, des tiens tant pleuré ! Pourquoi sur ton puissant empire cette triomphante fatalité, pourquoi cette double expiation sur la terre de Perse ? Elles ont été fracassées, les trirèmes ; fracassés, les navires. — Des navires, ah ! ce ne sont plus des navires.

Daréios, *sortant de son tombeau*. O Fidèles, Perses fidèles de ma jeunesse, vieillards aujourd'hui, d'où vient ce deuil de la patrie ? — Il a gémi, sursauté, il s'est ouvert, le sol. — En voyant la compagne de mes nuits devant mon tom-

beau, je suis tout ému, et de grand cœur j'accueille ses libations. — Vous aussi, vous voilà à pleurer debout près de ce mausolée, à crier les plaintives évocations des âmes, lamentablement à m'appeler au difficile retour. — En général, les dieux d'en bas, prompts à prendre, à contre-cœur relâchent (leur proie). Pourtant j'en ai triomphé, moi, et me voici. — J'ai fait diligence, pour qu'on ne me reproche pas d'avoir trop tardé. — Quel est maintenant ce nouveau désastre accablant pour les Perses ? »

Sur la scène, l'apparition de Dareios au-dessus de son tombeau est toute naturelle ; dans l'orchestre, je ne vois pas comment elle serait possible.

Je ne veux pas multiplier ces exemples, car je reconnais qu'ils ne sont pas rigoureusement démonstratifs. On n'en peut tirer que des conjectures ; c'est une simple impression que je traduis. De telles scènes me paraissent justifier le mot d'Horace attribuant à Eschyle le mérite d'avoir le premier installé le drame lyrique sur des tréteaux :

... modicis instravit pulpita tignis.

Que la tragédie ait d'abord été jouée dans un emplacement au niveau du sol (orchestre), c'est ce qui est certain ; que plus tard, mais dès l'époque d'Eschyle, par suite d'une différenciation de plus en plus nette des éléments du drame, elle se soit installée sur des « planches » qui sont devenues ce qu'est encore la « scène », cela me paraît non moins évident : à quel moment précis s'est opéré ce dédoublement ? c'est ce que nul ne peut dire avec exactitude.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIEU.

L' « Uthal » de Méhul.
(1806)

Uthal, opéra *ossianique !* un pareil titre aujourd'hui ne dirait plus grand'chose s'il n'excitait point, tout simplement, de faciles railleries. Car ils sont oubliés prodigieusement, ces poèmes du fabuleux Ossian, pseudo-barde calédonien du IIIe ou IVe siècle à qui le trop ingénieux Macpherson s'était appliqué, prétendait-il, à servir de truchement. En réalité, Macpherson, homme habile et peu scrupuleux, semble bien avoir créé de toutes pièces ce mystérieux personnage, ses œuvres du moins, telles qu'il les traduisit, censément, du gaëlique. Aux yeux de la critique moderne, et ce depuis pas mal de temps, les poèmes de l'Homère calédonien ne paraissent que des amplifications d'une assez vaine rhétorique où le prétendu traducteur a mélangé, entremêlé, combiné un certain nombre de vieux chants légendaires et populaires d'Ecosse avec des imitations peu dissimulées des plus classiques auteurs.

Il n'eut, certes, qu'à se louer du résultat de sa supercherie.

La popularité d'Ossian fut soudaine, foudroyante, universelle. Peu après leur apparition en Angleterre, les livres de Macpherson étaient traduits dans toutes les langues ; Ossian, célébré partout. Ce nouveau rival du chantre de l'*Iliade* se voyait commenté par les plus doctes critiques, admiré par les artistes et les poètes que charmaient, non sans quelque raison, un sentiment de la nature assez vif,

une mélancolie que l'abus n'avait pas encore rendue fastidieuse et un pittoresque de couleur nouvelle bien fait pour plaire à des esprits dont l'idéal gréco-romain classique commençait à se faner un peu.

En Allemagne, en France, le succès, en dépit de quelques protestations, fut colossal. C'est Ossian dont Werther, avant son suicide, veut lire quelques pages. Et le général Bonaparte, aux débuts triomphants de sa carrière, emporte en campagne les œuvres du vieux barde, comme Alexandre, son héros, les poèmes d'Homère.

Les musiciens avaient, d'un peu loin, suivi l'engouement général. L'opéra de Lesueur, *les Bardes,* ne date que de 1803. Mais il avait eu grand succès et lui avait valu, avec les éloges, la faveur du souverain. Il n'est guère surprenant que Méhul, rival acharné de Lesueur, ait voulu rivaliser avec lui sur ce nouveau terrain.

Malgré la brillante fortune de plusieurs opéras comiques, Méhul n'avait jamais pu s'implanter solidement à l'Opéra. Non que ses œuvres fussent surtout du genre léger alors à la mode. Au contraire, plusieurs de ces pièces, encore que jouées à l'Opéra-Comique, sont, en vérité, *Phrosine et Mélidore* par exemple, d'assez noirs mélodrames. D'autres, telle *Stratonice,* ne diffèrent du grand opéra que par l'intercalation de quelques scènes parlées.

Quoi qu'il en soit, Méhul, tout-puissant à l'Opéra-Comique, n'était point le maître à l'Opéra, d'où l'antipathie qu'il nourrissait contre Lesueur devait encore contribuer à le faire écarter. Donc, pour ces raisons, *Uthal* devait voir le jour à l'Opéra-Comique, où le compositeur venait de donner presque coup sur coup plusieurs pièces d'un genre tout différent : *l'Irato, Une Folie, les Aveugles de Tolède.*

Cet opéra *ossianique* en un acte, dont Saint-Victor, le père du critique romantique, lui avait fourni le livret, y fut représenté le samedi 17 mai 1806. Mme Scio, Solié, Gavaudan, y tenaient les principaux rôles.

Encore qu'écrit dans la langue emphatique, boursouflée et trop souvent impropre de l'école classique impériale, ce drame, en sa brièveté, n'est pas sans mérite. Il offre du moins des situations fortes et pathétiques, avec des scènes assez propres à permettre un large développement musical. Au surplus, l'auteur n'avait emprunté à Ossian que le décor et la couleur générale.

Geoffroy, le critique des *Débats,* homme docte, prétend, non sans quelque vraisemblance, que l'anecdote est tirée de Plutarque (*Vie d'Agis et de Cléomène*). Ce serait, sous d'autres cieux, l'aventure tragique du roi de Sparte Léonidas, détrôné par son gendre, Cléombrote. Mais venons au détail.

« Tout l'intérêt du poème, déclare le *Journal de Paris* qui en loue l'art et la conduite, roule sur la perplexité où se trouve une femme sensible, la belle Malvina, dont le père et l'époux sont armés l'un contre l'autre. »

Uthal, en effet, a détrôné traîtreusement son beau-père Larmor. Chassé du palais de ses pères, le vieux roi erre dans les forêts brumeuses, tandis qu'un barde fidèle, Ullin, est parti, sur un frêle esquif, solliciter pour lui les secours du roi Fingal.

Cependant Malvina, touchée de la détresse de son père, s'est mise à sa recherche. Au lever du rideau, tandis que sous les arbres centenaires gronde un furieux orage, le père et la fille se sont rencontrés et, déplorant la lutte atroce qui se prépare, Malvina assiste au débarquement des guerriers de Fingal qui campent dans la nuit.

Dans la forêt silencieuse, Uthal a suivi sa femme dont la disparition l'émeut. Il la retrouve, sans qu'elle le reconnaisse d'abord, et le prince usurpateur tombe au milieu de ses ennemis. Il est captif. Mais, par une générosité qui surprend, Larmor et ses partisans lui rendent la liberté pour s'en remettre au sort des armes. La bataille a lieu. Uthal, vaincu, fait prisonnier, serait banni si le dévouement de Malvina, prête à suivre dans l'exil son époux infortuné, n'inclinait à la clémence le cœur du vieux roi. Et Larmor fait grâce.

Voilà la pièce. Avec ses qualités et ses trop visibles défauts, elle conviait immédiatement le musicien à joindre à l'expression pathétique des sentiments et des passions la recherche d'un pittoresque et d'une couleur, romantiques déjà, dont l'art jusque-là s'était, en somme, soucié assez peu. Cette recherche, bien que poursuivie par de tout autres moyens que ceux qu'un musicien moderne emploierait, donne à la partition d'*Uthal* un intérêt singulier. Plus et mieux que tant d'autres du même temps, *Uthal* est un opéra romantique. Et ceci, historiquement, doit être remarqué.

Il se peut que ce caractère n'ait pas été parfaitement apprécié par le public français du temps. Ce qui est certain, c'est que ces œuvres ont exercé, en Allemagne, une influence immédiate beaucoup plus sensible que chez nous. Weber en est fortement imprégné. Et il y a entre *Uthal* et le *Freyschütz* plus d'un rapport très facilement perceptible. En France, l'invasion rossinienne, quelques années plus tard, fit oublier les efforts de nos musiciens avant qu'ils aient pu être bien compris par leurs contemporains.

Uthal, en effet, ne fut, comme nous dirions, qu'un demi-succès, bien que la critique et l'opinion des artistes aient accueilli très favorablement l'œuvre de Méhul. « Depuis longtemps, écrit le critique du *Journal de Paris*, les justes appréciateurs du rare talent de M. Méhul regrettaient de le voir s'exercer sur des ouvrages d'un genre qu'ils regardaient comme trop au-dessous de lui. Doué d'un génie fortement dramatique, ce compositeur semble, en effet, particulièrement appelé à peindre les passions violentes et à faire parler les personnages héroïques. Mais peut-on savoir mauvais gré au savant auteur d'*Adieu*, de *Stratonice*, de *Phrosine et Mélidor*, d'*Ariodant*, d'être en même temps l'aimable et spirituel musicien auquel nous devons *l'Irato*, *Une Folie* et *les Deux Aveugles ?* L'on n'avait donc, selon nous, qu'un seul reproche à adresser à M. Méhul : c'était d'avoir fait trop attendre une production du genre de celles auxquelles il doit sa première gloire. »

Appréciant plus en détail la musique, l'auteur y loue les chants nobles et purs, les grands effets d'harmonie, la beauté de la déclamation et des ensembles. Mais il fait un mérite particulier au musicien d'avoir recherché et réalisé la « couleur locale ». Dès l'ouverture, dont l'orage paraît « beau encore à côté de celui de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, ce mérite, dit-il, est sensible. Aux sons prolongés des cors, aux accents aériens de la harpe qui s'élèvent de cette masse d'harmonie, ne croit-on pas entendre les ombres *ossianiques* faisant éclater leurs voix et leurs accords au sein des nuages » ?

On retrouve un peu partout les mêmes sentiments d'admiration, encore qu'exprimés avec moins d'enthousiasme romantique. « La partie musicale est d'une très grande beauté d'expression et d'harmonie, » déclare le *Courrier des spectacles*, qui annonce que la pièce, sur l'ordre de l'empereur, vient d'être demandée pour une représentation à Saint-Cloud, devant Leurs Majestés, le 29 mai.

Geoffroy lui-même, dans le *Journal de l'Empire* (les *Débats*), loue dans la partition des « airs d'une belle facture et des morceaux d'ensemble d'un grand effet ». La musique, dit-il, porte dans l'âme une impression de tristesse. Ceci n'a plus l'air d'une louange. Mais Geoffroy, classique endurci, supportait impatiemment « la sombre emphase et la couleur mélancolique d'Ossian ». Il abonde en pesantes saillies sur les brouillards de son paradis, qui ne sont bons « qu'à donner des fluxions et des cathares (*sic*) », comme sur les harpes d'or des bardes calédoniens « qui ne sont que cuivre » Il voit dans la mélancolie ossianique une simple maladie « des hordes septentrionales que la solitude, l'âpreté du climat et l'habitude de voir des objets affreux condamne à une continuelle tristesse. Tous les sauvages sont des animaux tristes... »

Musicalement, elle compte peu, l'opinion de ce critique qui, auparavant, à propos d'une reprise de *Richard Cœur de lion*, venait de déclarer que les grandes passions, les situations déchirantes, ne conviennent pas à la musique, laquelle ne peut que les affaiblir. Aussi bien, son grand grief contre *Uthal* (et cela ne regarde pas spécialement le compositeur), c'est de le voir à l'Opéra-Comique, théâtre où, assure-t-il, il faut éviter le pathétique comme peste. Et comme cet esprit étroit était assez perfide, il termine son compte rendu par cette insinuation : « Les auteurs ont des amis braves, zélés et nombreux, et l'ouvrage pourra se soutenir quelque temps. Bien des gens trouveront plaisant d'aller entendre la tragédie à l'Opéra-Comique. » Telle était la critique musicale en l'an 1806.

Il n'est pas, sans doute, très nécessaire de signaler aux lecteurs de la *Revue musicale* les plus belles pages d'une partition qu'ils connaîtront, par la publication, tout entière. Mais comme une réduction au piano, quelque exacte qu'on l'ait voulu faire, ne saurait complètement révéler les détails ni la sonorité générale de l'orchestre, quelques éclaircissements ne seront peut-être pas, sur ce point, inutiles.

Quand on connaîtra mieux les compositeurs de l'époque impériale, on sera surpris de voir combien ils ont innové dans l'art d'établir l'orchestre, et de quelle hauteur ils dépassent l'instrumentation assez grossière de Gluck, leur modèle cependant pour le grand style dramatique. Pour l'ingéniosité des recherches et l'entente des effets nouveaux, ils sont souvent supérieurs aux classiques leurs contemporains, Mozart par exemple, et même, parfois, Beethoven. L'orchestre de Weber dérive tout naturellement de leur technique, et aussi celui de Berlioz qui a hérité d'eux l'amour des innovations hardies, des sonorités puissantes et variées et le souci des minutieux détails indispensables à l'heureux équilibre des instruments divers.

Méhul, parmi tous, se distingue dans la pratique de l'orchestre. La hardiesse de sa conception dans *Uthal* frappa tous les contemporains, puisqu'il n'hésita pas à supprimer les violons, remplacés par deux parties d'alto qui, avec les basses, réduisent le quatuor à un simple trio.

Recherche d'expression qui montre assez quelle haute idée il se faisait de la valeur émotionnelle et significative du timbre. « Guidé par un goût exquis, dit à ce propos le *Journal de Paris*, M. Méhul a jugé que les altos étaient singulièrement propres à répandre sur son ouvrage cette teinte *ossianique*... » Méhul voyait donc entre la couleur mélancolique, tristement rêveuse de son drame et le timbre obscur, un peu pénible de l'alto, un rapport assez frappant pour jus-

tifier l'ostracisme dont il entendait frapper le violon, l'instrument qui semblait et semble encore le fondement de l'orchestre.

Cette innovation, très remarquée, ne fut pas toujours approuvée. Une lettre signée *D. Co.* et *Mars* (?), adressée au *Courrier des spectacles* le 30 mai, expose des craintes et des critiques théoriques assez sottes. Cet emploi des quintes, disent ces gens timorés, « n'est-il pas contraire aux lois généralement reconnues de l'harmonie ? La quinte peut-elle s'employer isolément ? N'est-elle pas intermédiaire pour ainsi dire entre les violons et la basse ? N'est-ce pas rompre cet équilibre *établi par la nature* (!) et consacré par les combinaisons des plus grands maîtres ?... L'harmonie ne paraît-elle pas sensiblement affaiblie par ce vuide qui se fait sentir ? » etc.

A ces puérilités, Gossec, grand ami de Méhul, se chargea de répondre dans le *Journal de l'Empire*. Il le fit avec beaucoup de prolixité, force arguments assez inutiles et plusieurs bonnes raisons.

Très justement, il sut faire remarquer, ce qui était l'essentiel, que l'emploi des instruments à vent tel que le compositeur l'avait entendu suppléait largement aux inconvénients qu'eût pu présenter la présence continuelle, en évidence, des altos dont le diapason est assurément un peu grave. Et ceci répond du même coup à ceux qui trouvaient qu'une monotonie fâcheuse résultait de l'exclusion des violons.

On connaît le mot — que l'on s'accorde à déclarer spirituel — de Grétry : « Je donnerais six francs pour entendre une chanterelle. » En somme, c'est le cri de la routine. *Uthal* est assez court (un seul acte) pour que la prétendue monotonie du timbre des altos (et pourquoi ce timbre serait-il plus monotone que celui des violons qu'on entend partout ?) n'eût en tout cas rien d'insupportable, surtout combinés perpétuellement, comme ils le sont, avec les instruments à vent dont le rôle est ici singulièrement agrandi.

Cet emploi, très libre et très moderne, des instruments à vent est le caractère le plus original et le plus significatif de cet orchestre. C'est par là que Méhul a le plus appris aux compositeurs qui vinrent après lui. Non qu'il ait employé des ressources exceptionnelles. Nullement. Avec ses deux parties d'altos, les violoncelles (qu'il fut très probablement le premier à employer comme instrument *solo* chantant) et les contrebasses, il ne s'est servi que de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors et timbales, plus les harpes qu'il combine avec les bois et les cuivres de la façon la plus heureuse et la plus neuve.

Ce petit ensemble lui suffit pour réaliser des sonorités variées, très bien pondérées, séduisantes. Si blasés que nous soyons sur les richesses insolentes de l'orchestre moderne, nous trouverions encore plaisir à diverses de ses combinaisons dont, au surplus, nous nous servons encore tous les jours. Pour les contemporains, moins gâtés sous ce rapport, surtout au théâtre, un pareil art était une révélation. On n'a jamais cherché à établir par le détail tout ce que Weber, le créateur, en somme, de l'orchestre wagnérien, avait pu apprendre à l'école de nos maîtres de ce temps qu'il connaissait fort bien. Entre le début de l'ouverture du *Freischütz* et celle d'*Uthal*, a-t-on remarqué certains rapports très sensibles, non pas dans la forme des idées ni dans leur conduite, certes, mais dans le coloris orchestral et les instruments successivement mis en évidence ? De telles similitudes peuvent être fortuites. Assurément. Mais si elles ne

l'étaient point (et pourquoi le seraient-elles nécessairement ?), ce ne serait pas, pour Méhul et l'école française, un titre de gloire négligeable que d'avoir servi de modèle au fondateur de l'art instrumental moderne.

HENRI QUITTARD.

Exécutions et publications récentes.



CHORALE DES LYCÉES DE JEUNES FILLES DE PARIS. — Le 3 mai, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, a eu lieu, avec un éclat exceptionnel et un succès parfait, le concert annuel donné à leurs familles par les jeunes filles des lycées de Paris. Dans l'assistance, aux côtés de M. le vice-recteur Liard, M. Lavisse, de l'Académie française; M. Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; M. Bourgault-Ducoudray; M. J. Bédier, M. C. Jullian, professeurs au Collège de France, les Inspecteurs généraux de l'Instruction publique, un grand nombre de « notabilités » universitaires et artistiques... Au programme : l'orchestre Colonne (pour les ouvertures du *Freischütz* et de *Ramuntcho*, et les *Jeux d'enfants* de G. Bizet); la *Sérénade* en *ré*, de Beethoven, par MM. Pierre Sechiari (violon), Denayer (alto) et Cardou (flûte); le quatuor de *Rigoletto*, par Mlles Lapeyrette et Brozzia, MM. Duclos et Riddez, de l'Opéra; la chorale des lycées — six cents exécutantes — qui, avec des voix ayant la fraîcheur de la seizième année, une discipline parfaite et un sens remarquable des nuances dû aux leçons de leur chef, M. Gabriel Pierné, a fait entendre : *En passant par la Lorraine*, chanson populaire notée et orchestrée par M. J. Tiersot : le chœur des « Esprits », tiré de la *Symphonie légendaire* de B. Godard; la *Barcarolle* à 3 parties de F. David; l'*Hymne à la Nature*, de Beethoven; le *Printemps*, de G. Marty; *La danse*, et *Grand-père et grand'mère* (op. 34), de R. Schumann. Justesse, rythme, netteté d'articulation, ensemble des attaques, tout fut excellent.

Le solo du *Printemps* a été chanté par Mme Felia Litvinne, la grande artiste qu'il suffit de nommer pour éveiller l'idée de la première cantatrice de notre temps. Mme Litvinne a bien voulu dire aussi quelques œuvres de choix : *Le*

sommeil des fleurs, la *Fiancée du Timbalier*, la *Cloche*, accompagnée au piano par l'auteur, M. C. Saint-Saëns ; « le plus glorieux représentant de la musique française », objet de plusieurs chaleureuses ovations. Après cette exécution, l'illustre compositeur a été prié de remettre à l'illustre cantatrice, au nom de l'Académie, la médaille de l Université de Paris, offerte « non pas seulement au talent, mais aussi aux sentiments élevés, au noble caractère et au cœur exquis d'une femme d'élite ». Pour donner une marque d'intérêt, par sa présence et son concours effectif, aux jeunes musiciennes de nos lycées, M. C. Saint-Saëns, avait renoncé à assister au concert du Conservatoire, où, ce jour-là, on jouait un de ses chefs-d'œuvre : la symphonie en *ut* mineur Saint-Saëns et Litvinne ! C'est une limite dans l'intérêt que peut offrir un programme.

En ce qui concerne spécialement la chorale, nous constatons avec le plus grand plaisir le progrès croissant de cette jeune institution. Les résultats sont obtenus grâce à de sérieux efforts et quelques sacrifices désintéressés de la part d'un personnel d'élite dans les lycées ; mais ils sont bien de nature à dédommager de leur peine et à entretenir toutes les bonnes volontés. La musique n'est plus considérée comme un art d'agrément assimilable au patinage ou au foot-ball : sans rien perdre de son charme, qui suffirait à justifier sa place dans des programmes d'éducation destinés aux jeunes filles, elle est cultivée comme un art sérieux et noble entre tous, dont l'étude est un admirable instrument de formation morale. Et ceci est très important.

Je ne voudrais pas, à propos de chansons, remuer de graves idées. Voici cependant, en deux mots, pour quelles raisons une place importante est faite à la musique, à côté des pédagogies garçonnières orientées vers les grandes écoles de l'État.

Nous constatons que la femme française, au cours de notre histoire, a exercé une influence sans équivalent dans les autres pays : pour elle ont travaillé les poètes, les peintres, les artistes ; par elle ont été stimulés les hommes d'action ; « *Courage, ami, nous conterons cela plus tard, dans les chambres des dames* ! » est une parole de Français sur le champ de bataille. Presque tout ce qui s'est fait chez nous de grand et de beau est comme éclairé de son regard.

A quoi la femme française doit-elle cette influence bienfaisante ? A bien des qualités, dont quelques-unes dépendent de la nature et de la race, éducatrices autrement puissantes que nos agrégées, mais surtout à son goût, à la finesse de son esprit, à un sens délicat de la beauté — et de la grâce — dont les étrangers, encore aujourd'hui, lui reconnaissent le privilège. Ce « goût » exceptionnel, l'éducateur a surtout pour rôle : 1° de l'entretenir ; 2° de l'étendre dans toutes les régions de la démocratie ; 3° de le mettre en harmonie avec les conquêtes de la science moderne. Voilà le programme, dans ses grandes lignes. Il est fondé sur l'observation, sur la connaissance d'une tradition nationale. Or de tels principes sont la justification du rôle qu'une initiative très pratique vient d'attribuer à la musique. La musique n'est certes pas le seul moyen de donner à la femme française, en dirigeant ses merveilleux instincts, cette distinction du jugement sans laquelle on n'est vraiment ni une Parisienne, ni une Française, ni peut-être une femme, et sous l'influence de qui tant de choses précieuses ont été faites ; mais la musique est — avant tous les autres arts — un des moyens les plus efficaces d'atteindre au but. Et comme, par surcroît, elle apporte avec elle l'ordre et l'eurythmie, la règle qui exige attention et discipline,

la joie profonde des exercices concertés et solidaires, elle doit être, dans les lycées de jeunes filles, comme la fleur des programmes. — J. C.

Le Trio de M. Amédée Reuchsel (*salle Herz*). — Un excellent musicien, fixé à Lyon, où il est organiste et professeur, M. Amédée Reuchsel, est venu dernièrement à Paris donner un concert exclusivement composé de ses œuvres.

Plusieurs des compositions de M. A. Reuchsel entendues ce soir-là ont déjà acquis une notoriété assez grande : la *Sonate pour violoncelle*, le *Quatuor avec piano* ont été exécutés assez souvent, et particulièrement au Salon de l'année dernière.

Le Trio en *mi bémol*, qui clôturait la séance, est au contraire une œuvre nouvelle ; elle est assez importante, assez belle, assez significative pour que nous lui consacrions une étude trop brève peut-être, mais suffisante pour donner une idée de cette pièce que la maison Lemoine a éditée.

Dès le début du trio, M. Reuchsel expose les thèmes sur lesquels son œuvre, d'une forme rigoureusement cyclique, est construite.

C'est d'abord une phrase mélodique très simple confiée au piano :

1
Andante molto — *pp* — *legato* — etc.

Cette idée est arrêtée dans ses développements par le premier motif de l'*allegro*, chanté par le violon, tandis que le piano se lance dans un contre-sujet très mouvementé :

2
Violon — *All° p. espress.* — *sf*
Piano — *p. espress.* — *sf* — etc.

Mais bientôt apparaît un épisode énergiquement scandé qui, transporté par mouvement contraire dans le *finale*, donnera à cette partie une forme singulièrement vigoureuse :

3
Cordes — *ff energico* — *p*
Piano (résumé) — *ff* — *p*

Le thème 4 est une sorte de fanfare guerrière qu'on retrouvera assez souvent dans le courant du trio :

4

Piano

fff

Puis vient une phrase très chantante que dit le violon tandis que les basses font entendre un carillon obstiné. Le contre-chant exécuté par la main droite va devenir le thème principal du *finale*, où il éclatera en une marche solennelle et grandiose :

5

Violon

pp

cantando

pp

Le dernier thème (6) présenté constitue l'élément principal de la seconde partie de l'*allegro*. Cette phrase, d'une mélodie très élevée, et d'une sérénité toute franckiste, ne tarde pas à devenir — par mouvement contraire et avec changement de valeurs — le sujet de l'*adagio* du trio :

6

Violoncelle

p

p sostenuto

Piano (résumé)

Tel est le plan de cette œuvre qui, construite sur ces six idées génératrices, abonde en trouvailles harmoniques et en finesses contrapontiques. Ce trio possède une vigueur et un entrain qui en font une chose vivante et ardente. Magistralement écrit pour les instruments, il est aussi intéressant à jouer qu'à entendre, et le succès qu'il a obtenu lors de son audition à Paris ne saurait manquer de lui rester fidèle.

M. Oberdœrffer et M. Barraine exécutèrent avec tout leur talent les parties de violon et de violoncelle, tandis que M. Amédée Reuchsel tenait lui-même, avec une flamme communicative, le rôle du pianiste, rôle prépondérant dans le trio en question. — H. Brody.

« Joseph » de Méhul a la Société des Concerts du Conservatoire. — Il n'y a pas tout à fait dix ans, l'Opéra « monta » *Joseph*, que l'Opéra-Comique avait repris quelque temps auparavant. La plume savante de M. Bourgault-Ducoudray avait même agrémenté le *Joseph* de l'Opéra de récits chantés, destinés à remplacer les

dialogues, récits dont le musicien avait respectueusement pris la substance mélodique soit dans la partition de Méhul, soit dans les solfèges que le vieux maître avait composés pour les élèves du Conservatoire.

La Société des concerts a tenu, dans son dernier programme, à faire figurer quelques fragments de ce chef-d'œuvre connu; j'eusse préféré entendre des extraits d'une autre partition de Méhul, d'une partition plus ignorée, tel par exemple cet *Uthal* dont notre *Revue* entreprend précisément la publication intégrale.

Mais mon désir s'explique encore d'autre manière. Il faudrait, pour chanter *Joseph*, un ténor dont la voix fût pure comme le ciel bleu d'Egypte, vibrante comme la trompette sacrée, également touchante comme celle d'une vierge qui implore. Or l'organe de M. Plamondon ne possède aucune de ces qualités bibliques. Il a chanté la fameuse romance du 1er acte : « A peine au sortir de l'enfance... » d'une façon vraiment un peu cotonneuse...

Mmes Cheyrat, Hénault et Cosset, qui étaient chargées de dire les petites phrases de la scène chorale du 3e acte : « Aux accents de notre harmonie » ont été chaleureusement et justement applaudies. Il y a parmi les sociétaires des chanteurs et des chanteuses qui s'acquitteraient fort bien de rôles de solistes; mais il existe une loi terrible et inéluctable : lorsqu'on a le malheur de chanter dans les chœurs, on est condamné à y rester éternellement. Si l'on pouvait sortir des chœurs, on pourrait peut-être arriver à quelque chose; mais l'on n'en sort jamais !...

Le concert, qui débutait par la belle *Symphonie en* ut *mineur* de M. Saint-Saëns, que les trois grands concerts dominicaux auront inscrite à tour de rôle sur leurs programmes de cette année, se poursuivait par le concerto pour violoncelle de Lalo.

Le scherzo du *Songe d'une nuit d'été*, où scintille joliment la flûte de M. Hennebains, et la *Danse polovtsienne* de Borodine, d'une verve et d'un coloris intenses, terminaient avec éclat cette belle séance dont j'ai tenu à souligner l'éclectisme. La Société des Concerts, à qui l'on reprocha jadis de demeurer fidèle à la routine, va maintenant de l'avant, et il faut la féliciter hautement, ainsi que M. Marty, des progrès qu'elle a réalisés et du chemin qu'elle a parcouru. Pour une dame de 81 ans, son allure est juvénile, et en l'honneur de la saison prochaine elle nous réserve des surprises que je n'aurai pas l'indiscrétion de dévoiler...

HENRI BRODY.

M. HEKKING. — La Société des Concerts a eu l'heureuse pensée de faire entendre, les 26 avril et 3 mai derniers, le concerto pour violoncelle de Lalo, exécuté par un artiste de premier ordre, M. André Hekking, professeur à Bordeaux, mais dont la réputation a depuis longtemps rayonné bien au delà des limites de la province. C'est le plus éminent représentant d'une famille de musiciens qui ont acquis une réputation européenne (l'un d'eux est violoncelle solo à la Philharmonique de Berlin), et c'est le digne rejeton de cette lignée artistique. Nous croyons ne blesser personne en affirmant que M. André Hekking a des qualités de virtuose, une justesse d'expression, une variété de style, une vigueur, une souplesse d'archet, et par-dessus tout une qualité de son, qui font de lui un artiste incomparable. Son succès a été très vif, et le public, généralement réservé, de cette petite salle, l'a chaleureusement applaudi.

Concert a la salle Pleyel. — Le 6 mai, devant une salle comble et d'élégance toute parisienne, a eu lieu à la salle Pleyel un très beau concert où l'on a fort applaudi le quatuor Tassu-Spencer, formé de virtuoses de la harpe chromatique : l'éminent professeur du Conservatoire, Mlles Lénars, Labatut, Chanot. Avec les *Cloches mélancoliques* et les *Cloches matinales* de G. de Saint-Quentin, œuvres de poésie très colorée, nous avons beaucoup goûté, entre autres morceaux de harpe, la transcription de *la Mort d'Ase* (Grieg) dont les accords graves résonnent admirablement sur la harpe chromatique. Mlle Billard, premier prix de violon du Conservatoire (16 ans !), est déjà une virtuose impeccable. M. Plamondon, ténor de charme délicat, a chanté avec le plus grand succès des pièces de F. Couperin et de Mozart, accompagnées au clavecin.

Le « Maennerchor » de Zurich. — Paris est privilégié, depuis quelques semaines, pour les belles et grandes exécutions chorales. Après le festival (*la France héroïque*) dirigé au Trocadéro par M. Bourgault-Ducoudray, après l'admirable société d'Amsterdam qui, sous la direction de M. Mengelberg, nous donna la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, après les chanteurs tchèques qui furent acclamés d'enthousiasme, nous venons d'entendre le *Chœur d'hommes* de Zurich (200 exécutants), fondé en 1826 par Nœgeli, et dirigé par un jeune homme de 29 ans, M. Volkmar Andreæ. A vrai dire, cette société m'a paru un peu inférieure à la *Toonkunst* de M. Mengelberg ; elle chante des compositions médiocres (exception faite pour l'*Automne*, *fête des vignerons*, de G. Doret), sans caractère national. J'ajouterai même que la préoccupation de certaines nuances (telles que l'opposition du *f. f.* et du *p.p.p.*) est exagérée, puérile, peu musicale, et que le chef se démène beaucoup trop. Mais l'ensemble est d'une discipline parfaite : tout est net, bien en place, homogène, suffisamment fondu. Nous n'avons rien d'équivalent en France, bien que les ressources ne nous manquent pas, et c'est dommage !

Un seul homme — que nous tracasserons jusqu'à ce qu'il nous ait donné satisfaction — est capable, par son autorité, de nous procurer ce qui nous manque : c'est M. Bourgault-Ducoudray. Je sais qu'il a déjà fait tous les efforts personnels dont il était capable. Mais ce qui n'était pas possible il y a dix ou vingt ans l'est peut-être aujourd'hui. Il faut *qu'en se montrant exigeant pour les voix à admettre*, on crée à Paris une grande chorale (200 exécutants environ) qui, étant composée de la fleur de toutes les autres chorales, sera comme leur division d'excellence ! L'exemple des étrangers nous impose cette tâche comme une sorte de devoir artistique et patriotique.

S.

Annuaire de la Bibliothèque Peters pour 1907. — Etabli par les soins d'un savant musicien de premier ordre, Rudolf Schwartz, cet annuaire contient une étude très documentée de M. Max Friedländer sur les éditions des œuvres classiques (M. Friedländer se trompe en disant que les règles à observer par l'éditeur correct n'ont jamais été indiquées, mais il fait, avec sa précision habituelle, des remarques fort intéressantes sur les fautes commises) ; des lettres d'Ed. Grieg, une étude de Max Seiffert sur Händel, de Rudolf Schwartz sur la manière de battre la mesure (historique ; nous avons donné ici même quelques détails relatifs à cette question chez les Orientaux) ; deux travaux de Hermann Kretzschmar, dont l'un sur l'opéra vénitien et l'autre sur le développement et le rôle

de l'histoire de la musique; enfin, par les soins de M. Rudolf Schwartz, la liste et le classement de toutes les publications en 1907. Un tel volume, signé des noms les plus autorisés, est digne des précédents de la collection : c'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire.

M. Swan Hennessy. — M. Swan Hennessy (Irlandais, ayant fait ses études musicales dans les conservatoires d'Allemagne et domicilié à Paris) nous envoie 4 mélodies éditées chez Hamelle : *Lydia* (paroles de Leconte de Lisle), *Epiphanie* (paroles de Heredia), *Là-bas* (Joséphin Soulary), *le Revenant* (Beaudelaire). Nous recommandons à tous les amis de l'art musical ces œuvres sérieuses et personnelles d'un compositeur qui a la connaissance complète et le respect de son art.

Correspondance.

A propos du piano symétrique. — Dans la *Revue musicale* du 1er février 1908, M. J. Courau propose de faciliter l'étude du piano en disposant régulièrement les touches blanches et noires sur toute l'étendue du clavier. Malheureusement, cette simplification du doigté serait réalisée aux dépens de sa clarté : les 12 gammes originales ne formeraient plus, en effet, que 2 groupes de 6 gammes absolument semblables. Depuis l'amateur modeste qui se contente de jouer avec un doigt quelques airs populaires sans modulations, jusqu'au professionnel familiarisé avec les œuvres les plus ardues, tous les exécutants ont intérêt, au point de vue artistique, — et même mécanique, — à manier un clavier logique, c'est-à-dire adapté aux besoins de l'harmonie moderne, sans trop se préoccuper des difficultés *justifiées* du doigté ; le débutant trouvera dans la gamme symétrique d'*ut* toutes les facilités désirables, les gammes modulantes dissymétriques fourniront au virtuose un champ d'exécution beaucoup plus étendu. Ce qui importe surtout au pianiste, — puisque l'expérience démontre chaque jour que les difficultés du doigté ne sont pas, en somme, insurmontables pour la majorité des élèves, — c'est que chaque note — ou chaque gamme — présente un aspect suffisamment caractéristique pour qu'on ne puisse, en aucun cas, la confondre avec une autre. L'œil parcourt le plus souvent la portée avec une telle rapidité qu'il lui est matériellement impossible de lire les notes : la ligne mélodique — ou la tranche harmonique – se présentent plutôt sous la forme de dessins extrêmement variés qu'il s'agit de reproduire sur le clavier. Ces dessins, bien connus de l'artiste, sont transposés avec d'autant plus de sûreté et de rapidité que la disposition des touches est elle-même plus variée ; en diminuant le nombre des gammes originales, on réduit d'autant le nombre des combinaisons possibles. A ce point de vue, le clavier ordinaire est certainement en deçà des besoins de notre système musical, puisqu'il prévoit seulement 12 gammes originales sur les 15 théoriques. La moindre symétrie dans l'arrangement des touches entraîne des incertitudes fâcheuses que l'étude la plus prolongée ne saurait faire disparaître ; on peut, avec le temps, rompre les doigts à certains mouvements excentriques : mais comment l'œil ferait-il abstraction de ressemblances que l'habitude lui rendrait plus familières ? La dissymétrie du

clavier ne dépasse pas actuellement l'octave; aussi les débutants éprouvent-ils une hésitation bien naturelle pour déterminer la région du clavier où une note donnée doit être frappée. Il s'agit cependant d'un écart d'au moins 16 centimètres, et les différences d'octaves — réduites à 4 ou 5 pour les morceaux faciles — sont en quelque sorte repérées par divers accessoires à proximité des touches, flambeaux, pupitre, marque du facteur, etc. Un clavier géant d'une dizaine d'octaves, soigneusement isolé de tout point de repère et utilisé dans toute son étendue, offrirait des difficultés sérieuses à qui n'aurait pas l intonation d'une note de base, le *la* 3 du diapason, par exemple. On peut juger par là des confusions qui ne manqueraient pas de se produire si la symétrie du clavier était ramenée de l'octave à la seconde majeure, les notes de la gamme — ou les gammes — ne comportant plus que deux types distincts (1) : la *blanche* et la *noire*.

Aussi, pour obvier à cet inconvénient, M. J. Courau prévoit-il des points de repère à l'aide d'une bande de toile mobile courant au-dessus du clavier et reproduisant en couleur, soit la disposition actuelle des touches noires, soit les principaux points harmoniques de la gamme. Il y aurait donc, à côté du clavier « manuel », un autre clavier « visuel », que l'exécutant pourrait d'autant moins perdre de vue qu'il subirait, selon la tonalité, des déplacements appréciables (jusqu'à 8 centimètres). Avec le clavier traditionnel, le pianiste peut jouer impunément dans l'obscurité, ou — ce qui est plus important — sans quitter des yeux son cahier de musique, puisqu'il est rompu à des mouvements de doigts extrêmement variés entre lesquels il ne peut guère confondre ; le clavier symétrique, supprimant en grande partie la variété de ces mouvements, exigerait, en compensation, la vue constante du clavier des repères et ne permettrait que l'exécution de mémoire. Pour s'affranchir de cette double gymnastique de l'œil et des doigts, l'exécutant se déciderait bientôt à apprendre l'intonation absolue des points de repère, ce qui introduirait une troisième gymnastique de l'oreille à laquelle la plupart des pianistes semblent, pour le moment, absolument rebelles.

L'étude du clavier dissymétrique nécessite évidemment un travail considérable; mais cela tient beaucoup à la manière dont on comprend, de nos jours, la composition pianistique. Chaque instrument de musique est construit — ou accordé — pour une tonalité définie ; le piano, la flûte, le cor en *ut*, la clarinette en *si* ♭ ou en *la*, etc. Dès qu'on s'éloigne un peu trop de ces tonalités normales, il faut s'attendre à des complications inévitables. Il est tout aussi difficile à un corniste qu'à un pianiste de se servir couramment du *la* ♭ ; si les dièses et les bémols étaient envisagés comme de véritables « accidents » musicaux, l'étude du clavier ordinaire ne présenterait aucune difficulté bien sérieuse. Le doigté du piano ne comporte même pas ces mouvements excentriques qu'on rencontre parfois sur certains instruments : le *la* 3 de la clarinette, par exemple, s'obtient en abaissant *un* doigt ; il faut en immobiliser *dix* pour obtenir le *si* 3 ! L'engouement justifié des compositeurs pour les tonalités éloignées d'*ut* provient de l'effet spécial produit par chacune des différentes gammes ; ces nuances tiennent elles-mêmes à la méthode suivie pour accorder les pianos ; les tonalités bémolisées sont plus douces, plus harmonieuses ; les dièses correspondent aux gammes bril-

(1) Le fait de joindre au piano un appareil transpositeur ne réduirait pas les gammes à l'unité; par suite des modulations incessantes de la musique moderne, il y aurait toujours deux types de gammes, à moins de supprimer complètement les touches noires.

lantes, énergiques. Le ton d'*ut* est le plus disgracié, son accord engendre une gamme neutre, peu appréciée ; pour lui donner tout le relief des meilleures gammes, il suffirait de commencer « la partition » par le *si* ♭ 3 ou le *la* ♭ 3, au lieu du *la* 3 ; dans le premier cas, le ton d'*ut* prendrait la physionomie de *ré* ♭ (gamme bémolisée) ; dans le deuxième cas, celle de *si* (gamme diésée). La faveur reviendrait ainsi à la gamme normale symétrique sans que personne — sauf l'accordeur — puisse en soupçonner la cause.

Du reste, il serait imprudent de fournir de nouvelles armes aux aspirants virtuoses : déjà une partie du public — et non la moins autorisée — apprécie médiocrement ces exécutions pianistiques où l'agilité des doigts joue le principal rôle. Et ce n'est pas sans motif : à partir d'une certaine vitesse, l'harmonie des sons diminue progressivement jusqu'à zéro. On sait que les vibrations des corps élastiques donnent une impression unique — celle du son — dès qu'elles se succèdent à raison de 30 environ à la seconde ; de même, l'oreille ne distingue plus les différents « groupes de vibrations » — les sons — à partir de la même périodicité. Ainsi donc, un pianiste exécutant un trait en quadruples croches au mouvement 60 (soit 32 notes à la seconde) produit un effet harmonique comparable à celui d'un seul son tenu pendant une seconde. Il n'est même pas nécessaire d'atteindre de pareilles vitesses pour neutraliser tout ou partie de l'harmonie sonore ; on appelle « notes de passage » les sons qui par suite de leur succession rapide — et aussi de leur position rythmique — ont perdu plus ou moins de leur puissance tonale ; or, les traits de 4 à 8 notes par seconde suffisent généralement pour caractériser les notes de passage. La vélocité exagérée est donc préjudiciable aux intérêts de l'art musical ; au lieu d'en faciliter la réalisation par un clavier simplifié, il serait désirable que les divisions de l'octave fussent multipliées dans la mesure du possible, afin de rendre plus nette la physionomie de chaque son. Il nous manque la distinction si essentielle du dièse avec le bémol, la septième de dominante se trouve confondue avec le 4ᵉ degré de la gamme, etc. ; Helmholtz pensait pouvoir suffire à tous les besoins avec 17 notes à l'octave ; ce serait dans cette voie qu'il faudrait s'engager, dût-on pour cela barrer la route à quelques centaines de pianistes médiocres.

J. D.
(Poitiers.)

Constantinople, le 1ᵉʳ mai 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale*,

J'ai l'honneur de vous envoyer trois mélodies composées dans trois modes orientaux annoncés dans une précédente étude.

Ceux qui examineront et joueront sur le violon ces trois mélodies avec attention, suivant les remarques faites à la fin de l'étude susdite, comprendront que la mélodie *n*° 1 est bien dans le *mode majeur* de la musique occidentale, mais composée certainement dans le style oriental ; que le *n*° 2 n'est pas en *ré majeur* et que le *n*° 3 est en apparence en *fa majeur*, tandis qu'en réalité il n'en est pas.

En tout cas, il est regrettable que l'Occident n'ait pas pris jusqu'à présent la peine d'examiner comme il faut la musique orientale, qui contient d'immenses richesses mélodiques dont les musiciens de l'Occident devraient profiter pour élar-

gir les ressources si restreintes qu'ils ont dans les deux modes appelés *majeur* et *mineur*.

Pour ma part, je suis convaincu que la musique européenne ne restera pas dans ce cercle limité et acceptera un jour les modes orientaux.

Ce sera vraiment une heureuse initiative, si la *Revue musicale* travaille à faire connaître cette musique, si digne d'intérêt, aux musiciens de l'Europe.

Veuillez agréer, etc.

RAOUF YEKTA

I. — PECHRÈVE DANS LE MODE RAST

Rythme : Dévri-Kébir (1)

Composé par feu Youssouf Pacha, célèbre joueur du *ney* au Palais impérial.

(♩ = 104)

1er Hané

28/4

REFRAIN

2e Hané

28/4

3e Hané

(1) Ceux qui désirent étudier les rythmes usuels de la musique orientale n'ont qu'à consulter l'excellent article de mon ami le R. P. Thibaut, inséré au numéro du 1er août 1906 de la *Revue Musicale*, page 384.

28/4

4e Hané

28/4

II. — PECHRÈVE DANS LE MODE YÉGUIAH

Rythme : Mouhammès.

Composé par feu Osman Bey, 1er instrumentiste du Palais impérial.

(♩ = 46)

1er Hané

16/4

REFRAIN

2e Hané

3e Hané

4e Hané

N. B. — Le demi-dièse employé ci-dessus ( ) signifie que l'intervalle entre *la* et *si* est égal à un ton majeur, $\frac{9}{8}$; tandis que les autres *si* sont séparés du *la* par un ton mineur $\frac{10}{9}$.

(*A suivre.*)

Nous recevons la lettre suivante :

Paris, 10 mai 1908.

Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*, voulez-vous avoir l'obligeance d'accueillir la réclamation suivante ? Je pourrais la faire signer de beaucoup de personnes, mais je pense qu'il vous suffira de vérifier vous-même l'exactitude des faits que je signale.

Dans ce Conservatoire de musique où se passent tant de choses extraordinaires, l'hygiène est absolument ignorée ou bien elle est négligée. Songez que les élèves sont d'abord très nombreux, et que beaucoup sont occupés dans la maison de 9 heures du matin jusqu'à 4 heures de l'après-midi, obligés même de déjeuner dans un restaurant du voisinage pour ne pas perdre de temps. Or les salles sont d'une malpropreté dont je ne voudrais pas dans ma propre maison, bien que je n'aie pas de fortune. Entre une classe qui finit et celle qui suit, on ne songe même pas à aérer ; les carreaux des vitres sont bien nettoyés deux fois

par an environ ! tout est affreusement sale. . Etonnez-vous, après cela, que la santé des élèves laisse tant à désirer...

Veuillez agréer, etc.

UNE MÈRE D'ÉLÈVE.

Nous signalons à M. Fauré cette lettre, dont nous ne reproduisons que l'idée mportante ; l'honorable directeur du Conservatoire la jugera certainement digne d'examen.

Informations.

M. Alex. Guilmant vient d'être nommé membre de la célèbre Académie royale suédoise de musique.

Heureux de voir les honneurs aller à ceux qui les méritent, nous adressons nos plus vives félicitations à l'illustre compositeur virtuose.



Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

UTHAL

Le Théâtre représente une forêt: une chaîne de rochers s'étend le long de la mer que l'on aperçoit par intervalles.

La nuit est au milieu de sa course.

SCÈNE I

LARMOR, MALVINA

Ils entrent sur la scène en se tenant embrassés

LARMOR

Malvina! ma fille! O bonheur!
Veillé-je? Est-ce un songe trompeur,
Une ombre que le ciel m'envoye?
O de mes cheveux blancs l'espérance et la joie
Ma fille, est-ce bien toi que je tiens sur mon cœur?

MALVINA

Oui, c'est elle qui vient partager ton malheur:
Hélas! Dans quel état je te revois, mon père!

LARMOR

Ainsi de ton époux m'a traité la fureur;
De mes bienfaits tel fut l'affreux salaire:
O trahison!.. O crime!...

MALVINA

O mortelle douleur!...
Depuis que cet époux aveuglé par des traîtres
Te ravit le pouvoir que tu reçus des cieux,
Depuis que, de mes bras t'arrachant furieux,
Tu quittas Dunthalmon, palais de tes ancêtres,
Le doux sommeil n'est point descendu sur mes yeux.
Quand la nuit rassemblait des ombres dans nos plaines,
Quand les vents déchaînés dans les forêts lointaines
Poussaient d'affreux mugissements:
«Mon père est seul, disais-je, au milieu des tempêtes;
«Il gémit au bord des torrents!
«Ses ennemis sont triomphants,
«Et sa fille est assise à leurs coupables fêtes!»
Affectant à ses yeux une trompeuse paix,
Auprès d'Uthal, triste et silencieuse,
Je méditais ma fuite au sein de ces forêts.
Les vents impétueux et la nuit orageuse
Ont servi mes nobles projets.
A peine ai-je touché le seuil de son palais,
Précipitant mes pas vers ce lieu solitaire,
Je courais, je volais, je t'appelais, mon père.
Enfin je t'ai trouvé, je te tiens sur mon cœur.
Voilà, depuis ce jour de haine et de colère
Mon premier instant de bonheur.

LARMOR

O prodige d'amour! O fille aimable et chère!
J'oublie en te voyant ma honte et mes douleurs.

AIR et DUO

No. 1

Adagio.

LARMOR

PIANO

1ers Altos. *p* 2e Alto et Bon Clar. et Alto *p* Bons

Om _ bres de mes a_yeux Au sein de vos nu_à _ ges Sur ma fil _ le et sur moi répandez vos fa _ veurs Puis_ _sé-je, en me ven_geant Du plus

Altos. Cors. Altos. Clar. Cors Clar. Cors Bons Cors Altos *p*

grand des ou_tra_ges Payer de tant d'amour les touchantes dou_
Altos
pp
p

_ceurs Payer de tant d'amour les touchan_tes dou_ceurs

Om_bres de mes a_yeux du sein__ de vos nu_a_ges Sur ma
f
sf
Clar.
Bns
p
pp Bns

fille et sur moi ré_pandez__ vos fa_veurs__ Puis_
Clar. Bns
p
f
p
pp
Cor
Cors
Bns

sé - - je en me ven geant du plus

Clar. Cl. Altos. Cors Bons

grand des ou_tra - ges Pa_yer de tant d'amour les tou_

Bon Alt. Bon Alt.

_chan_tes douceurs Pa_yer de tant d'amour les touchan_tes douceurs les tou_

Clar. dolce. Bon Bses

_chan tes douceurs les tou_chan - tes douceurs

Clar. Cor. f

O mon pè - re

Ma fil - le! hé - las, dans ma mi - sè - re Pour

Alt.

Bsses

Que peut-on méri - ter pour secourir son

prix de ta ver - tu Je ne puis rien t'of - frir

pè - re Quel devoir est plus doux plus facile à remplir?

Fl.

pp

Andante.

Pour sou - la - ger tes maux Pour cal -

1er Alt.

p

fp

Fl.

2e Alt.

Vlles

_mer ta souffran _ _ ce Si j'ai quit_té l'é _ poux___

Bns 1er Alto. 2e Alto.

_ qu'a_vait choi_si mon cœur___

Si j'im _ mo _ le l'a _ mour au

Fl. Bns 2e Alto Fl.

soin de ton bon_heur Je dois dans ce bon _ heur___ Trou.

p p

_ver ma ré_com_pen _ se trou_ver_ ma_ ré_com_

Fl. Clar. Altos. pp Altos Vlle

_pen _ se trou ver_ ma_ ré_com_pen _ se

Fl. f Vlle

Viens_ chère en_fant viens en_

fp fp

Mon pè _ re mon

cor sur mon coeur Mon en

Alt. Bons p

Allegro.

pè - re Je te re - vois je te re - vois Quel charme a la na - tu - re! A ton as - pect Je

fant viens sur mon cœur Je te re - vois Quel charme a la na - tu - re! A ton as -

Fl. Alt. Clar. Fl. 1er Bon Clar 1er Alto et Cor. 2e Alto.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 11 (huitième année) 1er Juin 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*suite*).

Le théâtre d'Athènes. — Les décors et les machines. — Le public. — L'archonte. — Le poète. — Les acteurs et leur costume.

Dans mes dernières leçons, j'ai pris le théâtre de Polyclète, à Epidaure, comme exemple-type de ce qu'était le théâtre antique. Cette description générale terminée, nous nous transportons à Athènes pour y étudier dans leur cadre les chefs-d'œuvre lyriques dont notre opéra moderne continue encore certaines traditions.

Le théâtre, à Athènes, eut d'abord des installations fragiles ; c'est probablement après l'an 500 et avant l'an 472 qu'on abandonna l'usage des tréteaux provisoires pour bâtir un édifice permanent. Les écroulements de gradins avaient été assez nombreux ; pour les éviter, on adossa le koïlon aux rochers d'une colline, au pied du mur sud-est de l'Acropole. Ce théâtre en pierre, succédant à des constructions en bois, fut achevé en 340, sous l'archontat de l'orateur Lycurgue. En 1862, il était encore enseveli sous la terre. A cette date, un riche archéologue, Stark (auteur de la *Construction des théâtres grecs*, 1840), fit de grandes fouilles, — il fallait creuser à vingt pieds de profondeur —, et, avec le concours officiel du roi de Prusse, mit à découvert quelques parties admirables du monument : entre autres chefs-d'œuvre, le fauteuil célèbre qui porte en beaux caractères le nom du prêtre de Dionysos, et dont un moulage est à la Sorbonne ; d'autres sièges désignant aussi leurs titulaires : le prêtre d'Apollon Pythien, l'hiérophante d'Eleusis, les archontes, le stratège, le héraut. La scène, mur bas dont il ne reste que la moitié, reparut, formée de blocs rapportés dont plusieurs sont artistement sculptés. Un Atlas colossal, le genou en terre et la main sous l'entablement, supportait la plate-forme. Des statues en demi-relief, décapitées et amputées, mais d'attitudes très vivantes, reproduisent quelques traits de la légende de Dionysos. Entre elles glissent les panthères, consacrées au dieu souple et terrible ; sous la vigne s'élève son autel, la *thymélé*.

L'état de ces ruines a souvent inspiré le lyrisme un peu mélancolique des observateurs. Il y a quelques années, dans une séance solennelle des cinq classes de l'Institut, le regretté Larroumet en parlait ainsi :

« Lorsque, aux approches du printemps, vers l'époque des *Grandes Dionysies*, qui était celle des concours tragiques, sous la lumière limpide qui dore les marbres, on gravit lentement les gradins et que, dans la solitude et le silence, on contemple la scène, la campagne et la mer, des voix lointaines sortent de ces pierres ; du fond des siècles montent les chants qui ont frappé cette colline et le rire des Immortels vibre dans l'écho. Tandis que l'œil cherche à l'horizon Salamine et Colone, l'esprit évoque les *Perses* d'Eschyle et le chœur de Sophocle sur la forêt d'oliviers que baigne le Céphise. Si quelques flocons blancs planent dans le ciel, on croit voir les *Nuées* d'Aristophane et entendre le merveilleux salut qu'elles adressent en s'élevant à la terre brillante de Pallas.

« A ce moment, il suffit d'être à peu près bachelier, ou quelque chose d'équivalent. Trop de science archéologique diminuerait l'intensité de l'émotion première. Quitte à lire ensuite les livres spéciaux, il importe de croire d'abord que cette scène, cet orchestre et ces gradins sont ceux où prenaient place les vainqueurs de Marathon, que les quatre grands poètes de la Grèce sont montés sur ce mur de scène et que ces dalles ont retenti sous les pas cadencés du chœur.

« Tout conspire à produire cette illusion. Le théâtre est assez ruiné pour dégager l'âme mélancolique du passé, et il y reste assez de beaux fragments pour que les noms des grands architectes et des grands sculpteurs fassent cortège à ceux des poètes. »

Malheureusement, ce n'est là qu'une illusion de lettré, et l'académicien que je viens de citer n'a pas manqué de le dire dans la suite de sa lecture. Le théâtre de Dionysos à Athènes a été remanié, refait plusieurs fois ; déjà, sous Néron et sous Hadrien, on l'avait restauré. La nature des matériaux, les procédés de construction et surtout les renseignements épigraphiques, ont montré que les ruines actuelles ne remontaient pas plus haut que le IIIe siècle *après* l'ère chrétienne, c'est-à-dire qu'elles étaient postérieures de sept siècles environ à Sophocle, et appartenaient à une époque où Athènes n'était plus la libre démocratie rayonnant de la gloire des guerres médiques, mais une vassale de Rome.

J'ai déjà parlé de ce qui était fixe et permanent dans la constitution matérielle du théâtre. Il me semble que je puis placer ici quelques observations sur les décors et les machines, œuvres mobiles et changeantes des arts du dessin qui complétaient l'aspect de l'ensemble. Quatre groupes d'objets sont à distinguer :

1° Les étoffes (ὑφάσματα, tissus, toiles, tapis), que mentionne Pollux, et qui furent sans doute les premiers ornements de la scène : elles furent maintenues assez longtemps, d'abord à l'époque où une décoration murale n'est pas mentionnée ou l'est vaguement (comme dans les *Perses*), et aussi ultérieurement ;

2° Les tableaux peints (πίνακες) sur toile.

La peinture décorative paraît au Ve siècle. Aristote en attribue l'initiative à Eschyle ; Vitruve (VII, *præf.*), à Sophocle ; Agatharque travailla pour le premier.

Le mur de fond, qui offrait une surface énorme, conditionnait naturellement la décoration par sa forme. Les portes pouvaient être condamnées, mais non multipliées ou déplacées. Dans la scène idéale de la pièce jouée, comme dans la scène réelle et permanente, il y en avait trois. La principale, celle du milieu, était souvent, avec une décoration appropriée, celle du palais d'un roi (tragédie), ou celle d'une maison privée (comédie), ou d'une caverne (drame satirique). La porte à droite du spectateur signifiait « la maison des hôtes » ; celle de gauche, l'habitation des esclaves.

3° D'autres moyens de décoration étaient employés, d'après des principes très simples. Il y avait l'*ekkyklème* et le *périakte*. L'ekkyklème est ainsi défini par le commentateur grec d'Aristophane (*Acharniens*, v, 408) : « C'est une pièce en bois, montée sur roue, qu'on poussait sur la scène, pour montrer aux spectateurs certaines choses qui se passaient dans l'intérieur de la demeure [annoncée par la décoration de la porte] .» Je crois qu'il faut interpréter ainsi : un crime, par exemple, était-il commis dans l'intérieur du palais ? l'ekkyklème faisait paraître le cadavre sur la scène. — Les « périaktes » étaient placés de chaque côté de la scène. Ils avaient trois côtés, trois surfaces peintes, et étaient montés sur un pivot ; quand le lieu de la scène changeait, on faisait tourner, de façon à présenter au spectateur le côté qui convenait. C'est une forme perfectionnée de l'écriteau primitif. Il faut mentionner aussi ce qu'un commentateur de Virgile appelle *Scæna versilis*, et *Scæna ductilis*. La scæna *versilis* paraît avoir été un tableau peint des deux côtés, et qu'on retournait selon les cas. La scæna *ductilis* (celle qu'on peut *prolonger*) était un ensemble de tableaux superposés, si bien que le premier étant poussé à droite ou à gauche laissait voir le second, et ainsi de suite.

4° Il y avait des « machines ». Le commentateur grec d'un texte de Lucien (*le Menteur*, 7) nous dit qu'au-dessus des trois portes de la scène étaient pratiquées des ouvertures, destinées aux machines qui soutenaient les dieux ou les héros apparaissant en l'air et venant dénouer une action (*deus ex machina*). Les ouvertures qui apparaissent encore dans le mur du théâtre d'Orange et qui, au point de vue de leur place, s'écartent beaucoup de la règle, ne semblent pas avoir eu d'autre destination.

Des « praticables » complétaient tout cela. Ainsi, dans les tragédies conservées, sont mentionnés comme se trouvant sur la scène, des autels, des statues de dieux, des tombeaux, etc...

J'ajouterai, pour terminer ces renseignements sommaires, que le théâtre grec n'avait pas de rideau. La scène était ouverte de trois côtés à la fois. Le rideau, en s'abaissant, aurait dû cacher l'orchestre, ce qui n'était pas possible, et on cherche vainement l'endroit où il y aurait eu place pour lui. Le théâtre romain, au contraire, possédait un rideau (*aulæa*) qui, au début de la pièce, au lieu de s'enrouler dans le haut comme aujourd'hui, était refoulé dans les dessous, et, à la fin, était relevé.

Maintenant que nous connaissons à peu près le cadre du théâtre antique, occupons-nous de ceux qui le remplissaient ; et commençons par le public.

II

Dans cet immense théâtre que j'ai décrit, avaient seuls droit d'entrée, à Athènes, les citoyens et les métèques (étrangers domiciliés). Quant aux femmes et aux enfants, il semble résulter de divers témoignages qu'au ve et au ive siècle avant l'ère chrétienne, ils pouvaient assister aux concours de tragédies, non à la représentation des comédies. La question est cependant douteuse ; car dans un passage des *Nuées* (v. 537 et suiv.) Aristophane s'attribuant une décence (?) qui le rend supérieur à ses rivaux, se vante de ne pas avoir usé des procédés qui « font rire les enfants » et procurent un succès facile. On se demande pourtant comment

un peuple cultivé a pu admettre des jeunes gens à de pareils spectacles ! En tout cas, les femmes ne furent admises que tardivement. Dans l'amphithéâtre, il y avait des régions distinctes pour les chefs militaires, pour les éphèbes (*Ephébikon*), pour le Sénat (*Bouleutikon*). D'après le décret de Phyromachos, s'il a été appliqué au théâtre, les femmes furent séparées des hommes, et les hétaires des bourgeoises.

Au rang le plus bas des gradins (*proédria*) étaient les places d'honneur, si brillamment ornées dans le théâtre d'Athènes, réservées aux prêtres, aux magistrats de la cité, à des bienfaiteurs de l'État, à des ambassadeurs étrangers.

La représentation ayant un caractère religieux, le public était en habits de fête (la couronne sur la tête est le signe principal de cela, elle est mentionnée par Athénée). Les spectateurs, devant passer au théâtre la journée entière — ce qui suppose un goût pour le drame lyrique sans équivalent chez les modernes, — emportaient avec eux des aliments, du vin, des friandises. Ils en recevaient d'ailleurs du poète lui-même, qui parfois leur faisait distribuer des noix et des noisettes. Comme tous les méridionaux dans les théâtres d'aujourd'hui, ils étaient très démonstratifs, difficiles, exigeant parfois une correction matérielle des artistes insuffisants. Il y avait cinq juges officiels chargés d'apprécier les pièces et de les classer ; mais tout semble prouver qu'en réalité le public exerçait sur les juges l'influence décisive. Un jour tout le théâtre se leva (*uno impetu*, dit Sénèque), interrompant le poète et le poème, jusqu'à ce qu'Euripide vînt en personne pour apaiser l'orage.

Le fait le plus contraire à nos usages modernes, c'est que chaque spectateur recevait de l'État une petite somme pour payer son entrée au théâtre : deux oboles (0,30 centimes environ), qui s'appelaient le *théoricon*, l'argent « pour voir, pour aller au théâtre ». Au temps de Démosthène, la somme affectée par l'État à ce service et à partager dans les dêmes, n'était touchée que par les citoyens régulièrement inscrits sur ce que nous appellerions aujourd'hui les « listes électorales », et s'ils paraissaient en personne. D'après Plutarque, c'est Périclès qui introduisit cet usage de donner aux citoyens de l'argent pour payer leurs places. Mesure singulière et inutile, dont bénéficiaient ceux-là mêmes qui ne pouvaient pas ou ne voulaient pas assister aux représentations ! Il eût été beaucoup plus simple de déclarer gratuite l'entrée de la fête. Peut-être la mesure se justifie-t-elle par la préoccupation de n'admettre, dans une solennité nationale, que des citoyens régulièrement inscrits sur les registres officiels. En tout cas, cette libéralité fut bientôt une des causes du mauvais état des finances athéniennes.

Maintenant que nous connaissons, en gros, le théâtre et le public, voyons comment les représentations lyriques étaient organisées. Deux groupes de personnes y contribuaient : des magistrats et des artistes. Entre les uns et les autres, occupant une situation intermédiaire, je placerai le chorège.

L'archonte. — Jusqu'à la fin du IVe siècle environ, la conduite de la fête des grandes Dionysies appartenait au premier archonte, le plus haut magistrat (de l'année) à Athènes. Les archontes avaient à surveiller la nomination des chorèges, et garantir protection aux poètes, dans le cas où les chorèges ne s'acquitteraient pas bien de leurs fonctions ; ils assuraient l'ordre, la correction, la paix des concours, tiraient au sort les juges, couronnaient peut-être les vainqueurs, faisaient la police de tout l'ensemble. Pour ce dernier office, l'archonte avait une police de théâtre spéciale et armée, celle des ῥαβδοῦχοι, les « porte-bâton »

placés au milieu de l'orchestre et qui, pour rappeler à l'ordre les tapageurs, avaient le droit d'user de leurs bâtons contre les spectateurs, les artistes et les poètes eux-mêmes. (Arist., *Paix*, 734, schol.) Il va de soi que l'archonte était à la tête de toutes les cérémonies religieuses de la fête (cortège, prière, sacrifice).

Comme conséquence de l'esprit de centralisation qui se développa avec le temps, et par suite de la prépondérance de quelques familles qui avaient entre leurs mains tout le crédit de la cité, les fonctions de l'archonte et de tous les chorèges furent réunies, vers la fin du IVe siècle, en une personne unique : l'agonothète. Mais ce magistrat n'exerçait pas, comme l'archonte, une magistrature souveraine (ἄρχη) ; c'était une délégation de circonstance (ἐπιμέλεια). Il était « commissaire du gouvernement » ; choisi chaque année, après sa charge, il rendait ses comptes. Un décret d'honneur récompensait les bons services,

Le poète. — L'auteur, ou le procurateur du drame, s'appelait d'abord « maître » (διδάσκαλος), mais au sens tout pratique du mot : « celui qui enseigne » ; plus tard, il fut appelé *poète*, créateur. Il ne faut pas se le représenter comme entouré d'une brillante auréole de considération. C'était, d'une façon générale, un entrepreneur, qui faisait une convention avec l'administration publique : moyennant une rétribution accompagnée du soutien moral de l'État, il s'engageait à faire représenter un nombre déterminé de drames lyriques. A l'origine, son rôle était multiple : 1° il écrivait le texte du drame, il en composait la musique, chant et danse ; 2° il était régisseur, veillant aux répétitions et, comme nous dirions, metteur en scène ; 3° il était acteur. Il jouait les rôles principaux ; il était protagoniste. Peu à peu, cette activité complexe se différencia en spécialités distinctes ; le poète usa de collaborations, comme régisseur et comme compositeur : il cessa d'être acteur. A côté du poète-maître, il y eut un entrepreneur qui lui était subordonné : le protagoniste. Ce changement ne s'est fait qu'avec lenteur, car Eschyle jouait encore ses pièces. Sophocle n'était pas acteur ; d'ailleurs, la faiblesse de sa voix l'en eût empêché, comme nous l'apprend son biographe Après Sophocle, le poète plus d'une fois prit part à l'exécution de ses propres ouvrages, mais ce n'était plus la règle.

A l'origine, le poète paraît avoir touché des honoraires comme acteur et non comme poète. Les anciens poètes *Thespis*, *Pratinas*, sont appelés « danseurs » (ὀρχησταί), parce qu'ils enseignaient à danser ; l'entrepreneur était appelé διδάσκαλος (maître), parce que son rôle principal était de faire étudier la pièce. On ne couronnait (d'une couronne de lierre) et on ne nommait sur les listes officielles que celui qui avait organisé un chœur et conduit la « didascalie ». Il pouvait prendre un collaborateur, comme Sophocle paraît l'avoir fait, mais cela ne changeait nullement sa situation officielle.

Comme entrepreneur des jeux, le poète avait à livrer un ou plusieurs drames ; l'État voulait des pièces nouvelles, mais n'attachait pas d'importance au nom de l'auteur. L'entrepreneur pouvait donner des pièces de lui ou d'un autre, pourvu qu'il se conformât aux lois. Comment se procurait-il une pièce d'autrui ? l'avait-il par héritage ? l'achetait-il ? faisait-il un contrat spécial ? C'était son affaire ; l'État ne s'en occupa point, tant qu'il y n'eut aucune loi sur le théâtre. D'abord, les drames étaient considérés comme nouveaux, même si c'étaient des arrangements d'anciennes pièces. Les exceptions à cette règle sont très rares. Les drames d'Eschyle furent souvent admis au concours, après la mort de l'auteur. — Sauf pour Eschyle, l'admission de la pièce dépendait d'un examen préalable

qu'en faisait l'archonte. Le but de cette épreuve était de choisir parmi les entrepreneurs qui se proposaient, ceux qui convenaient le mieux, et d'arrêter leur nombre : elle avait aussi pour objet l'honorabilité personnelle et la compétence de l'entrepreneur ; on tenait compte de ses admissions antérieures ; on ne voulait pas que les jeunes fussent empêchés de se produire. Ainsi, c'est pour ce dernier motif que Sophocle se vit une fois préférer un Gnesippos, de moindre renommée. Après l'admission, l'archonte déterminait, probablement en tirant au sort, l'ordre dans lequel les pièces du concours seraient jouées. Après cela, l'archonte donnait un chœur au poète, — ou plus exactement lui indiquait le chorège qui organiserait le chœur nécessaire.

Lorsque commença l'usage de jouer, à côté des drames nouveaux, des drames d'auteurs décédés, il fallut modifier ou compléter les règlements du théâtre. Quand on reprenait des drames anciens, comme ceux d'Eschyle, l'entrepreneur du spectacle, au lieu d'être un poète, était habituellement un acteur ; et il résistait difficilement, comme tous les interprètes, à modifier arbitrairement le texte de la pièce. Il y eut très certainement des abus, car Lycurgue fit une loi d'après laquelle un exemplaire des œuvres des trois grands tragiques fut déposé dans les archives de l'État : c'est d'après cet exemplaire que le protagoniste devait jouer. On prenait déjà des mesures contre le vandalisme musical.

Les acteurs. — En ce qui concerne les acteurs, il faut distinguer deux périodes. Dans la première, c'est le poète qui joue lui-même *tous* les rôles (Aristote), comme un pantomime, ou bien en changeant successivement de costume ; plus tard, il a des acteurs pour les rôles accessoires. Dans une autre période, les acteurs acquièrent peu à peu une grande importance. D'abord subordonnés au poète-musicien, ils deviennent indépendants.

Le costume des acteurs variait *selon les genres de pièces* beaucoup plus que *selon les rôles*. Leur équipement s'explique par les origines du drame (fêtes religieuses), par leur jeu à découvert devant un énorme public, enfin par les mœurs locales.

Le drame lyrique est sorti d'une cérémonie rituelle où des danseurs et des chanteurs se grimaient et se masquaient parce qu'ils voulaient représenter (*imiter*, selon le mot classique) le dieu de la vigne et sa suite. C'est par un sentiment religieux que la mascarade inhérente au culte primitif fut maintenue dans la tragédie, et dans la comédie à ses débuts. Les masques (en grec πρόσωπα ; en latin, *personæ*) n'étaient pas portés seulement par les acteurs proprement dits, mais par les figurants et les choreutes ; exceptionnellement par les musiciens. Ils ne couvraient pas seulement le visage, mais avaient la forme d'une cloche, avec des cheveux. Ils étaient en toile-plâtre, ou en bois, très lourds, avec une doublure en feutre pour ménager la peau de la tête, une grande ouverture pour la bouche, deux pour les yeux.

Lorsque le drame grec s'éleva à la peinture de caractères, il y eut des masques caractéristiques à côté des masques non typiques qui servaient toujours pour le même rôle. Pollux énumère, pour la tragédie lyrique, 28 masques différents : 6 vieillards, 8 jeunes gens, 3 serviteurs, 11 femmes. Comme masques du drame satirique, il mentionne 3 satires différents. Il dit que, pour l'ancienne comédie, les masques étaient des portraits ou des caricatures, non des masques de caractère. Très nombreux, au contraire, sont les masques mentionnés par Pollux pour la comédie nouvelle : 9 vieillards, 11 jeunes hommes, 7 esclaves, 3 femmes et

14 jeunes femmes. La couleur des cheveux indiquait l'âge. La beauté avait des cheveux blonds, la ruse, des cheveux rouge clair. Pour la longueur, la chevelure des hommes se distinguait à peine de celle des femmes. Certains masques avaient un attribut distinctif : celui d'Actéon, une ramure de cerf ; ceux des Euménides, des serpents, etc... Celui de Thamyris, un œil clair et un œil sombre.

La robe de l'acteur — robe à longs plis, maintenue par une ceinture très haute — lui donnait un aspect féminin. Il n'y avait d'ailleurs pas d'actrices sur le théâtre. Le personnage paraissait plus grand que nature, grâce à la perruque qui surmontait le masque en retombant sur les côtés, et aussi grâce à la chaussure. Dans la tragédie lyrique, l'acteur était chaussé d'un cothurne très haut, ayant deux semelles séparées par des montants. Cet ensemble lui donnait un air imposant, trop facilement raillé par un Lucien.

JULES COMBARIEU.

(*A suivre.*)

Exécutions et publications récentes.

« HIPPOLYTE ET ARICIE » A L'OPÉRA. — L'Académie nationale de musique vient de représenter *Hippolyte et Aricie* de Rameau. C'est un événement considérable et qui ne fera pas peu d'honneur à la direction nouvelle. Sans doute, les voies lui furent préparées d'assez longue date. En présence de cette apothéose du vieux maître, revenu après tant d'années dans le théâtre qu'il avait illustré naguère, il serait malséant d'oublier les ouvriers de la première heure ayant travaillé à restaurer sa gloire. Entre tous, Charles Bordes et à sa suite M. Vincent d'Indy, lesquels, à la *Schola*, avaient révélé déjà, par l'exécution d'opéras presque entiers, cette musique que personne, ou peu s'en faut, ne connaissait plus guère que de nom.

Cette constatation ne doit point, cependant, diminuer le mérite des directeurs de l'Opéra. Autre chose est une exécution de concert, autre chose la mise à la scène d'un opéra en cinq actes. Les risques diffèrent étrangement, et aussi le public à quoi l'une et l'autre entreprise s'adressent. Des auditeurs qui fréquentent la *Schola*, musiciens instruits pour la plupart ou du moins curieux de l'histoire de l'art, on pouvait attendre une attention bienveillante et une plus rapide intelligence de formes musicales que leur ancienneté rend naturellement inhabituelle. En tout cas, leur incompréhension fût-elle demeurée complète, elle n'entraînait aucun désastre. A l'Opéra, sans qu'il soit besoin d'insister, il en eût été tout autrement. Et sans vouloir médire des abonnés ni des habitués, on est bien obligé de s'avouer qu'ils n'apportent point aux spectacles de la maison les mêmes habitudes d'esprit ni la même attention quasi religieuse qui animent les fidèles du cénacle de la rue Saint-Jacques.

C'était donc un geste élégant et courageux, de la part de MM. Messager et Broussan, que d'affronter, par amour de l'art, des risques redoutables. On dira peut-être que l'Opéra, théâtre national, largement subventionné, a le devoir d'être une sorte de musée de la musique et que, insensible aux considérations matérielles, il se doit d'annexer au répertoire toute œuvre intéressante et signi-

ficative d'une école ou d'une époque. Cela, c'est théorie pure ou rhétorique à l'usage des assemblées parlementaires. En pratique, pas plus qu'un autre, ce théâtre ne saurait se montrer indifférent à sa prospérité. Il semble bien que, pour *Hippolyte et Aricie*, il n'ait maintenant plus rien à craindre de ce côté. L'œuvre, encore qu'elle se soit heurtée à beaucoup d'hostilités à demi avouées, et qu'elle ait été proclamée d'avance incapable d'intéresser encore le public musical de nos jours, l'œuvre paraît s'être imposée dès la première représentation. L'expérience est donc faite, que souhaitaient à la fois ennemis et amis du maître français. Les résultats en sont rassurants. Ne nous dissimulons pas qu'ils eussent pu fort bien ne pas l'être. On le savait à l'Opéra mieux que nulle part ailleurs, et l'on n'en mérite que plus de louanges d'avoir couru la chance de l'entreprise.

C'est qu'il a d'abord contre lui, cet opéra de Rameau, d'être écrit sur un livret bien fait pour détourner la sympathie. Il est certain que, fût-il un chef-d'œuvre en son genre, il dérouterait grandement encore nos habitudes. Car la conception du théâtre musical s'est trop profondément modifiée au cours des âges pour que nous puissions nous intéresser extrêmement au sujet des opéras les plus fameux du XVIIe ou du XVIIIe siècle. D'éminents critiques ont insisté justement sur ces différences. « Notre idée du théâtre musical, écrivait à ce propos M. Pierre Lalo, est toute romantique : depuis que Gluck est venu, le romantisme nous possède ; un opéra est pour nous un drame dont l'objet est de saisir, d'ébranler, de bouleverser l'âme de l'auditeur ; l'art est tout entier dirigé, tendu vers ce dessein ; on y sacrifie tout à la recherche de l'effet, selon les propres paroles de Gluck ; l'émotion y règne souverainement et sans partage... Chez Rameau... le principe de l'art est tout autre. L'émotion, si puissante qu'elle soit, demeure soumise à l'intelligence ; la raison impose une ordonnance à la sensibilité... L'opéra de Rameau n'est pas un drame, mais une tragédie lyrique, au sens le plus ample, un spectacle de beauté et de fête où le pathétique des grands mouvements de l'âme se mêle à la paix et à la grâce des divertissements, où les moments de passion et de douleur alternent sans effort avec les moments d'allégresse et de repos, où un art, un goût, une raison supérieure, savent unir les forces diverses de la musique, sans sacrifier celles-ci à celles-là, pour produire une impression de noble exaltation et de sérénité bienfaisante. »

Ceci est admirablement dit, à condition de s'appliquer exclusivement à l'art du musicien, que malheureusement il n'est que théoriquement possible d'isoler du travail de son librettiste. Or l'abbé Pellegrin est un misérable dramaturge, infiniment au-dessous d'un grand nombre de ses contemporains, sans parler de Quinault que nous ne supporterions pas partout sans effort. Non point que Pellegrin écrive particulièrement mal. Au contraire, son style est correct tout au moins, sinon fort élégant. Mais, en défigurant pour la scène lyrique la *Phèdre* de Racine, il a fait de ce chef-d'œuvre une insigne pauvreté. Et là éclate le malheur des musiciens pendant toute cette période : la nécessité d'accepter la collaboration de littérateurs de profession, à qui manquait non seulement l'intelligence de la musique, mais encore plus la confiance en la puissance de cet art.

La musique, ils l'aimaient assurément, ces philosophes et ces encyclopédistes dont l'opinion régissait la littérature. Du moins beaucoup d'entre eux, et très sincèrement. Mais nullement comme elle doit l'être. Sans se l'avouer toujours, ils la tiennent encore pour un art inférieur, à qui les grandes émotions et l'analyse des passions doivent demeurer interdites. Elle n'est point l'égale de la tra-

gédie. Loin de là. Et, quand les littérateurs nourris de ces pensers se font librettistes, le plus clair de leur labeur consiste à écrire un drame qui n'en soit pas un, dépouillé tout au moins de nerf et de substance, prétexte à divertissements, où l'on rejettera l'indispensable pathétique en ces récitatifs où le poète se flatte d'apparaître seul ou presque, avec si peu de musique qu'il ne vaudra pas d'en parler.

Malentendu fondamental qui remonte à la naissance même du drame lyrique. Ce n'étaient pas des musiciens, ces académistes florentins qui s'avisèrent pour la première fois de vouloir restaurer, par fantaisie d'humanistes, les splendeurs abolies de la tragédie grecque. Musiciens, ils l'étaient si peu que leur premier soin fut d'exiger que le compositeur renonçât tout d'abord aux richesses les plus évidentes de l'art musical de son temps. Il est heureux que leurs intentions n'aient été qu'incomplètement suivies d'effet. Les artistes qui mirent ces premières tragédies en musique ne réussirent jamais, heureusement, même quand ils s'y efforçaient, à oublier tout à fait qu'ils étaient musiciens, pour se livrer, en écrivant leurs interminables récitatifs, à l'illusoire et vaine imitation des inflexions de la voix déclamée. Il n'en est pas moins vrai que cette convention, acceptée plus ou moins, les détourna longtemps de rechercher l'expression musicale d'une foule de mouvements de l'âme dont la musique, avant ces tentatives, n'avait pas eu à s'occuper. Car ce n'est pas les traduire musicalement que de copier, comme ils le voulaient faire, les inflexions d'un acteur qui réciterait le rôle du personnage. Et la musique dramatique ne sera vraiment ce qu'elle doit être qu'à dater du jour où les artistes ont senti qu'il fallait qu'elle s'abstînt de ce rôle de servile traductrice de la parole.

Mais si les musiciens ne se sont jamais tout à fait résignés à se contenter à si peu de frais, les littérateurs, leurs collaborateurs, entendaient bien qu'ils le fissent. Tout au moins n'essayaient-ils rien pour les inciter à viser plus haut. Il est admirable, pour *Hippolyte et Aricie* en particulier, de voir avec quelle naïveté impudente l'abbé Pellegrin s'est appliqué à retrancher tout développement psychologique : par exemple dans le rôle de Phèdre, où la musique, telle que nous la concevons, eût pu si librement s'épanouir. Et tandis qu'il rejette, dans des tirades de longs vers impropres à toute expansion lyrique, les parties essentielles du drame, il travaille consciencieusement à introduire maints épisodes accessoires, maintes scènes inutiles ou banales, où le musicien trouvera toutes facilités pour déployer les grâces faciles à quoi, pense le bon abbé, doit se borner son rôle et son ambition. Comme il n'est ni trop habile ni trop intelligent, le résultat de celle belle conception fut une œuvre presque informe, dénuée de sens et de logique, et telle qu'aucun contemporain, professât-il la même esthétique, ne la put juger avec beaucoup d'indulgence. Ce que nous en pouvons penser, il est inutile de le dire.

Je ne sais trop si Rameau, plus musicien que dramaturge, a jamais beaucoup réfléchi sur l'essence du drame lyrique. En tout cas, il ne paraît pas avoir jamais souffert de l'insuffisance de ses librettistes. D'ailleurs, la peine qu'il eut à se procurer un livret, lors de ses débuts tardifs, l'aurait certes rendu indulgent pour l'élucubration malheureuse de l'abbé Pellegrin. Il eût compté sur son génie pour animer ces vaines imaginations.

Il ne s'est pas trompé, car l'abondance, la richesse et la force de sa musique font que c'est à peine si l'auditeur a le loisir de réfléchir, par instants, à l'insi-

gnifiance du drame. Il est assez inutile, sans doute, de redire ici, une fois de plus, les merveilleuses qualités qui lui sont propres, la sobre puissance et l'infinie délicatesse de sa déclamation, la variété merveilleuse de l'invention rythmique qui s'étale avec opulence dans les divertissements si nombreux de la partition, la saveur et la force de son harmonie, par-dessus tout l'incroyable richesse de l'invention mélodique. Et comme, malgré toute son application détestable, Pellegrin n'a pu réussir à faire de la *Phèdre* de Racine quelque chose de tout à fait insignifiant, il reste assez de situations tragiques pour que Rameau ait pu s'affirmer aussi grand musicien dramatique que musicien tout court. Avec un zèle trop sincère pour n'être pas excusable et qui procède d'ailleurs d'un amour si pénétrant de cet art admirable, les fidèles de Rameau s'efforcent d'apparier étroitement son art à la tragédie racinienne. Je crois qu'on pourrait trouver à cette assimilation des objections assez fortes. Il n'importe. Devant la splendeur de certaines scènes, on est forcé d'acquiescer. La déploration sublime de Phèdre et des chœurs sur la mort d'Hippolyte au 4[e] acte égale les pages les plus sublimes. J'en dirai autant de la scène où Phèdre avoue son amour au jeune prince. Tout le rôle de Thésée, d'un héroïsme douloureux si saisissant, une grande partie de l'acte des Enfers avec la solennité fatale des deux trios des Parques, et combien d'autres passages encore, atteignent une hauteur qui n'a jamais été dépassée.

Il est remarquable que cette musique, telle qu'elle est réalisée, apparaisse encore si près de nous. L'orchestre de Rameau n'a certes rien de commun avec celui dont les compositeurs modernes font usage, et il est évident aussi que ce maître, pas plus qu'aucun autre de son temps, n'avait la moindre idée de l'esthétique des timbres telle que nous commençons à peine à l'entendre. Constatons une fois de plus combien cet art de l'instrumentation (isolé de toute contingence de forme) est au fond d'importance expressive secondaire. Rameau ne demande aux divers instruments, flûtes, hautbois, bassons et cors, qu'il adjoint au quatuor, que des ressources dynamiques complémentaires, quelque variété de coloris sans intention bien marquée, ou la réalisation de certaines fantaisies imitatives (tel est le cas pour les cors qui ne paraissent qu'avec le chœur et le divertissement des chasseurs au 4[e] acte). Mais ces ressources modestes lui suffisent pour réaliser partout une sonorité franche et pleine, suffisamment diversifiée pour éviter toute monotonie excessive.

Au surplus, il convient ici d'indiquer en passant (il serait intéressant d'y revenir un jour) que, contrairement à ce que l'on croit aujourd'hui, Rameau, en matière orchestrale, n'a rien innové, ou du moins fort peu de chose. Nous nous imaginons bien à tort qu'en 1733, l'orchestre était resté tel qu'au temps de Lulli. On retrouvera, si l'on veut, chez Campra ou même déjà chez Lalande, dont le rôle considérable demeure trop oublié, presque toutes les combinaisons prétendues nouvelles dont on fait honneur à Rameau. Le maître est assez riche de son fonds pour qu'il ne soit pas besoin de reporter tout à lui.

Il est temps de dire quelques mots de l'interprétation de l'œuvre de Rameau et de la façon dont l'Opéra a présenté son ouvrage. Tous ceux qui se sont occupés, si peu que ce soit, de faire exécuter quelques musiques anciennes, savent par expérience à quelles difficultés on se heurte immanquablement dès qu'il s'agit de préciser le moindre détail de style ou plus simplement de réalisation. Pour *Hippolyte et Aricie*, édité depuis quelques années dans la grande édi-

gion Durand par les soins de M. Vincent d'Indy, le plus gros de la besogne se trouvait déjà fait. Le reste s'est fort simplifié du fait que M. d'Indy lui-même a dirigé les études. Aussi, en général, peut-on dire que l'interprétation a été bonne.

Elle fut même par endroits tout à fait supérieure. C'est ainsi que le personnage de Phèdre a trouvé en Mlle Lucienne Bréval la tragédiennne la plus propre à le traduire parfaitement Avec un zèle et une chaleur où l'on sentait un profond amour pour cette musique, Mlle Bréval a donné de ce rôle une réalisation plastique et vocale incomparables. La noblesse de ses attitudes et de ses gestes, le style de son chant et de sa déclamation, s'accordent à ce point qu'il n'est guère possible de rêver adaptation plus étroite de l'actrice au personnage. Son chant, plein d'ampleur, d'éclat et de souplesse, se modèle avec une vérité expressive admirable sur les mille nuances du caractère, sans jamais perdre, en de vaines affectations ou par l'effet d'un réalisme grossier, la dignité tragique dont cet art ne se saurait départir. En vérité, l'interprète fut digne ici du compositeur.

Dans le rôle de Thésée, M. Delmas mérite les mêmes louanges. Majestueux et terrible, il a dit avec un sentiment profondément humain les airs magnifiques, mais d'expression moins complexe, dont le rôle se compose. Chanteur excellent et doué d'une voix qui se meut à l'aise au milieu des difficultés les plus ardues, M. Plamondon a parfaitement rendu aussi le personnage d'Hippolyte. Musicalement, bien entendu. Car l'acteur est si gauche et si naïvement inexpérimenté qu'il découragerait la critique, si l'on ne savait que, sollicité par la direction de l'Opéra, M. Plamondon abordait pour la première fois la scène. Il est singulier, avouons-le, que la troupe d'un si grand théâtre soit incomplète à ce point qu'il soit nécessaire de recourir ainsi à la bonne volonté d'un artiste de concert.

Encore un peu hésitante par instants, Mlle G. Gall fut une Aricie séduisante. Mlle Hatto a été une Diane sculpturale ; Mlle Laute-Brun, une grande prêtresse énergique et vibrante. MM. Gresse en Pluton, Dubois en Tisiphone, sont satisfaisants. Et si quelques défaillances vocales assez cruelles déparèrent le trio des Parques à la répétition générale, depuis tout est rentré dans l'ordre. Les chœurs marquent assez d'animation et de chaleur. Ils chantent avec précision, et même avec justesse, ce qui, à l'Opéra, n'est pas toujours la règle.

Au surplus, l'exécution d'*Hippolyte et Aricie* aura mis en évidence certaines vérités dont on se doutait un peu, mais dont la démonstration manquait. La première est que l'art du chant n'existe plus guère que de nom. Les raisons de cette décadence ? Elles sont diverses sans doute. Mais le résultat reste visible. Les chanteurs les plus illustres, sauf quelques rares exceptions, ne possèdent plus de voix assez posées pour que la justesse parfaite soit réalisée sans effort. Dans le *cursus* d'une phrase musicale, les points de repos sont justes encore (pas toujours cependant) ; les notes intermédiaires s'accommodent comme elles peuvent d'intonations approximatives. Et j'ajouterai que l'exactitude parfaite de la mesure tolère, bon gré mal gré, les mêmes à-peu-près.

Dans la musique ordinaire moderne, qu'accompagnent partout les opulentes sonorités d'une riche orchestration, ces défectuosités disparaissent d'autant mieux que la complexité des dissonances harmoniques aujourd'hui à peu près constantes et le caractère tonal de moins en moins accusé de notre art chromatique les rendent presque imperceptibles aux oreilles les plus exercées. Avec la musique

de Rameau, quand le clavecin, à peine entendu dans cette vaste salle, résonne seul au-dessus d'une note de basse (ce qui est l'accompagnement ordinaire de pages nombreuses), ces imperfections s'accusent assez durement. Une quinte qui n'est point tout à fait une quinte, ce n'est rien si elle fait partie d'un bel accord de neuvième rendu par les chatoyantes sonorités d'un orchestre. C'est terrible si une voix la pose seule sur la note de basse.

M. Paul Vidal, qui dirige avec beaucoup de pénétration, d'intelligence et de tact l'orchestre d'*Hippolyte et Aricie*, a cherché à obvier à cet inconvénient. Au clavecin seul, il a ajouté presque partout la réalisation des accords confiée à un double quatuor. Cet artifice, employé avec une louable discrétion, reste presque imperceptible. S'il ne saurait dissimuler les défauts d'intonation, il les rend tout au moins plus rares, en fournissant aux chanteurs une base harmonique un peu plus stable. L'effet de l'accompagnement du clavecin (lequel, il faut l'avouer, n'a rien de très séduisant) est à peine modifié pour l'auditeur, le son des instruments à cordes paraissant une résonance un peu plus prolongée de la vibration des cordes. Plus marquées, ces tenues eussent pris une lourdeur insupportable et monotone. Et, de plus, c'eût été gravement altérer la couleur générale de l'orchestration. M. Vidal a pris grand soin partout qu'il n'en fût rien. C'est ainsi que, conformément à l'usage du XVIIIe siècle, le nombre des hautbois a été suffisamment accru (ils sont six à l'Opéra) pour constituer un petit groupe, égal à peu près aux cordes en puissance et en volume, et très supérieur en éclat.

Toutes les conventions adoptées ne sont pas aussi heureuses. J'eusse souhaité qu'en beaucoup de cas, du moins, la partie de contralto des chœurs fût confiée à des voix masculines. L'énergie des scènes infernales, par exemple, en eût été fort augmentée. Et d'ailleurs, pour nos ancêtres, cette partie était rendue par ces ténors hauts qu'étaient leurs hautes-contre. On objectera la rareté de ces voix. Elle n'est pas telle cependant que l'on n'eût pu faire doubler, tout au moins, les contraltos féminins par quelques-unes. Le caractère un peu forcé de ces ténors, chantant dans le haut, est tout différent de celui des voix de femmes chantant dans le registre grave.

Au surplus, cette difficulté, qui se retrouve toutes les fois qu'il s'agit d'exécuter une œuvre ancienne, serait fort simplifiée si l'on se décidait, une fois pour toutes, à chanter cette musique au diapason usité de son temps. Si toutes les voix y paraissent un peu trop uniformément poussées dans le haut, n'oublions pas que le diapason était alors d'un ton plus bas qu'aujourd'hui. Baissons tous les morceaux d'un ton, ou mieux encore, accordons le quatuor au diapason ancien : l'exécution deviendra plus facile, moins périlleuse et moins fatigante. Et j'imagine que l'effet général de l'orchestre y gagnerait aussi, devenant plus calme, plus posé, moins constamment tendu.

Il y aurait, je pense, aussi d'assez sérieuses réserves à faire sur la question du texte. On fut assez sobre de coupures, il est vrai. Mais celles auxquelles on s'arrêta ne furent pas heureuses. La suppression de la scène de Thésée et de Neptune, au début du 5e acte, n'a pas seulement l'inconvénient de faire disparaître de fort belles pages. Elle rend la suite inintelligible, puisque c'est là que le dieu explique à son fils qu'Hippolyte n'est pas mort et que Diane l'a miraculeusement sauvé. A la fin du même acte, les ballets sont aussi fâcheusement diminués. Outre que disparaît ainsi l'air délicieux : *Rossignols amoureux*, c'était le

dernier endroit où il fallait les raccourcir. Une conclusion de joie sereine et de grâce légère s'imposait absolument pour la féerie des jardins délicieux où Hippolyte et Aricie voient la fin de leurs malheurs.

Mais, ceci laissé de côté, le texte de l'édition Durand est-il conforme aux originaux pour ce qui regarde les ornements du chant dont les maîtres de ce temps étaient si prodigues ? Il faut bien avouer qu'il n'en est rien. Et l'exécution suit la partition moderne.

Je ne dis pas que cela présente partout un inconvénient bien sensible. Mais, enfin, on peut s'étonner à bon droit qu'une édition modèle se montre si inutilement infidèle à la lettre de son texte. Cette critique avait déjà été faite pour les pièces de clavecin. Il était facile, là comme ailleurs, de respecter les signes des ornements en indiquant par un artifice typographique ceux que les auteurs responsables de la réédition croyaient bon de n'exécuter point. Mais ceci regarde M. Saint-Saëns, dont le nom figure à la tête de l'entreprise. L'Opéra, il le faut reconnaître, ne pouvait restituer ce qui manquait.

Ce qui eût été de sa compétence, c'eût été de donner au chef-d'œuvre une mise en scène plus vivante et moins déplorablement conventionnelle. Les chœurs, les figurants, n'agissent point. Et quand ils le font par hasard, on souhaiterait plutôt qu'ils s'abstinssent. Les ballets paraissent réglés avec la même négligence. Non seulement le maître de ballet n'a pris aucun soin pour reconstituer les danses du temps (je ne pense pas, d'ailleurs, que ce fût bien nécessaire), non seulement il n'a pas fait non plus le moindre effort pour créer des figures et des combinaisons neuves et pittoresques (ce que l'Opéra-Comique sait faire si merveilleusement tous les jours); mais, ce qui est plus grave, ces ballets ont l'air tout à fait indifférents à la musique. Ils n'en respectent ni le caractère, ni l'allure, ni même (chose incroyable !) le rythme bien souvent. La grâce des solistes, Mlles Couat et Aïda Boni, ne suffit pas à dissimuler une si grossière barbarie.

Il est heureux que les décors et les costumes soient traités tout différemment. De ce côté, à l'Opéra, le progrès est indéniable. L'idéale beauté de la plupart des décorations fait honneur aux peintres qui les brossèrent et à M. P. Lagarde, le directeur artistique qui sut les inspirer ou les choisir.

Henri Quittard.

La musique russe a Paris. — M. Rimsky-Korsakof, le chef incontesté de l'Ecole russe actuelle, triomphe présentement à Paris. Nous avons déjà parlé ici, plusieurs fois, de l'éclat de ses œuvres, de leur couleur éblouissante, de la saveur de ses mélodies et de sa magnificence orchestrale ; nous sommes heureux d'avoir une nouvelle occasion de lui rendre hommage.

Une troupe d'artistes russes, avec Schaliapine comme étoile, est venue nous donner quelques représentations de *Boris Godounow*, opéra de Moussorgski remanié et mis au point, après la mort de l'auteur, par Rimsky-Korsakof. Jouée en 1874, cette œuvre était tombée au milieu d'un déluge d'injustes critiques (Moussorgski étant un violent, un révolutionnaire âpre et farouche). Une élite d'artistes du pays « ami et allié » est venue l'offrir aux Parisiens, et il faut d'abord les féliciter de leur désintéressement. Ils ont apporté à Paris, avec des artistes de grande réputation, des costumes fastueux, des décors neufs, un matériel qui, m'assure-t-on, a coûté 300.000 francs ; or, ils donneront sept re-

présentations, pour chacune desquelles ils paient aux directeurs de notre Opéra une location de 4.000 francs. On voit que ce n'est pas une affaire d'argent. L'accueil du public — bien que nous l'eussions voulu parfois un peu plus chaud — les a récompensés. Ce fut une très belle soirée que la première de *Boris Godounow*. M. Schaliapine s'y est montré comédien consommé, — plus comédien encore que chanteur, car il a joué son rôle de façon un peu mélodramatique, à la Mounet-Sully. L'admirable scène de la plainte de Boris, au second acte, la somptueuse entrée dans l'assemblée des seigneurs, la mort du souverain (écrasé par ses remords d'assassin et d'usurpateur) ont permis à l'illustre artiste de s'élever très haut et de déployer les ressources d'un art saisissant.

Des fragments du *Coq d'or*, opéra de Rimsky-Korsakof, récemment joués à la salle Gaveau sous la direction de M. Casella, — chef d'orchestre bien froid et un peu dépaysé au pupitre, — nous ont confirmé dans notre admiration pour le maître russe ; mais le succès le plus brillant de cette dernière quinzaine est celui de *Sneegoroutchka*. Nous avions demandé il y a longtemps, dans la *Revue musicale,* que cette œuvre délicieuse fût donnée à Paris; nous sommes heureux de ne pas nous être trompé en prédisant qu'elle plairait beaucoup. Un de nos collaborateurs (d'Odessa) a donné ici une analyse détaillée du sujet ; nous n'y reviendrons pas. Qu'il nous suffise de dire que c'est une œuvre de saine et charmante poésie, patriarcale et pittoresque, délicate et légendaire, bien appropriée à un théâtre comme l'Opéra-Comique. La musique de Rimsky procure à l'auditeur une sensation rare : celle de la sécurité dans le charme. Avec un tel musicien, on n'est jamais inquiet : on sait, quoi qu'il arrive et quelque ampleur que prennent les développements, qu'il est incapable d'une banalité et que son imagination tout orientale, soutenue par la plus solide technique, a des ressources inépuisables. Et M. Albert Carré, pour qui notre gratitude manque de formules, a monté cet ouvrage de façon admirable. Le ballet, entre autres « numéros », arrache des cris de stupéfaction... Où s'arrêtera-t-on dans cet art de la mise en scène ?... J'ai cependant une toute petite réserve à faire. Le dernier acte a paru un peu long. Bien que je ne sois pas partisan des coupures, je reconnais (en me plaçant au point de vue tout subjectif du public) que quelques coupures seraient opportunes. En pareil cas, la règle veut qu'on ne supprime rien sans le consentement de l'auteur. — S.

M. George Enesco. — S'il est un musicien qui ait reçu de la nature les facultés polyformes et multinuancées de l'artiste, c'est bien M. George Enesco, virtuose de premier ordre, improvisateur, compositeur, pianiste-orchestre et chanteur *sui generis,* maître de toutes les difficultés de son art, toujours conduit par un merveilleux instinct quand il prend ses ébats dans les vergers de musique. C'est un être privilégié, que guident des fées invisibles, éblouissant Protée, tout de sentiment, d'imagination et de miraculeuse adresse. J'imagine que Saint-Saëns, à l'âge de vingt ans, était quelque chose comme cela : les prodiges de la main qui tient l'archet ou qui glisse sur les touches d'ivoire ne peuvent s'expliquer que par une grâce surnaturelle, extrêmement injuste dans la distribution de ses faveurs, car elle délaisse les uns pour combler les autres !... Et ceci me met à l'aise pour parler de la composition (violoncelle et orchestre) de M. George Enesco qui fut exécutée dimanche dernier à la salle

Gaveau, avec un éminent virtuose, M. Salmon. Je n'ai pas très bien compris cette symphonie (?) ou ce concerto. Je ne vois pas nettement ce que l'auteur a voulu faire ; le plan m'échappe, ainsi que le vrai caractère du sentiment ou de l'idée qui ont inspiré tout l'ensemble. Virtuosité instrumentale ? Certes ; et il ne faut pas dédaigner cela ; mais écrire des choses très difficiles est assez facile et ne suffit pas à remplir le mérite d'un tel compositeur. Libre fantaisie ? « Arabesques sonores », comme dirait Hanslick ? Sans doute ; mais, même dans les libertés les plus grandes, j'ai besoin de ce fil d'Ariane qui me permet de suivre une idée principale et son développement, des idées accessoires, des épisodes, des retours au thème initial, en un mot une construction logique. Peut-être y a-t-il tout cela dans l'œuvre originale et très personnelle de M. Enesco ! En ce cas, je demande une seconde audition. J. C.

M. Camille Fournier. — Nous disions dernièrement que l'on n'écrivait pas assez pour les voix enfantines (de six à douze ans), ou plutôt que l'on ne tenait pas assez compte de la nature de ces voix et des effets de pureté, de clarté limpide, dont elles sont susceptibles.

Camille Fournier, le distingué chirurgien de la Faculté d'Amiens, nous adresse de charmantes mélodies, dont le caractère naïf et frais s'harmonise parfaitement aux paroles gracieuses de Jean Aicard, de Mme Mesureur, etc.

La leçon à la poupée (Jean Aicard), dans sa douce malice, rappelle *Ma tante Aurore* de Boïeldieu. Le rythme, en général paisible, devient cependant un peu plus compliqué dans *A Bicyclette*, pour s'amollir en douce rêverie avec *Pour endormir ma fille*, ou *Mes petits oiseaux* (Mme Mesureur).

M. Fournier affectionne l'intervalle de quarte, ce qui donne de l'originalité à ses mélodies. Les dessins sont en général assez nombreux et la phrase plutôt longue. La hauteur vocale embrasse une octave et deux notes, du *si* au-dessous de la portée au *ré* quatrième ligne. Le *si* et même l'*ut* sont un peu bas pour les voix enfantines. Il y a lieu de transposer l'*Ange Gardien* (Mme Tastu). — Alix Lenoel-Zévort.

Musique ancienne et moderne pour harpe. — Le 22 mai, à la salle Pleyel, huitième et très belle séance, devant un public élégant et chaleureux, consacrée à la harpe chromatique, avec le concours de Mme Verneuil, Mlles Alice Legrand, Jeanne Dalliès, Emma Margueritte, Elisabeth Piéchowska, MM. van Overeem, Grovlez et M. van Styvoort, harpiste solo des concerts du Conservatoire de Liége. Au programme : un *Prélude* de Blanche Lucas et une *Fantaisie concertante* pour 4 harpes de P.-L. Hillemacher ; un *Concerto* de van Overeem (avec orchestre à cordes) ; des *musettes* et *bergerettes* du XVIIe siècle ; des pièces de J.-S. Bach, R. Wagner, etc... Concert d'élégance et de charme, de haute valeur artistique, évoquant aimablement, à côté des hardiesses de l'art moderne, l'art souriant de l'ancien régime — T.

Concert de la Tarentelle. — Le mercredi 13 mai a eu lieu le 38e concert de la Société instrumentale d'amateurs la Tarentelle. Comme toujours, Edouard Tourey a conduit en excellent musicien et en chef expérimenté, et l'orchestre a soutenu vaillamment sa vieille réputation. La Tarentelle, la plus ancienne des sociétés instrumentales d'amateurs, se renouvelle et se rajeunit sans cesse ; artistes et gens du monde lui donnent leur appui et l'aident à ne pas se laisser

devancer par des sociétés semblables qui sont nées après elle, qui se sont taillées sur son modèle et qui, en lui faisant concurrence, par cela même lui font honneur.

Le concert du 13 mai, le deuxième de cette année, avait un intéressant programme : *Symphonie écossaise*, de Mendelssohn ; *Harmonie du soir*, de G. de Saint-Quentin, remarquablement chantée par Mme Azéma Billa ; *Prélude et Scherzo*, de G.-R. Simia ; *Concerto pour violoncelle*, de Haydn, exécuté avec talent par M. A. Cruque ; *Toccata*, de Paul Fournier ; *Air d'Alceste* (Divinités du Styx), de Gluck, par Mme Azéma Billa ; enfin la deuxième suite de l'*Arlésienne*, de Bizet.

Notre supplément musical. — Le présent numéro de la *Revue musicale* contient la suite de l'*Uthal*, de Méhul, opéra dont nous avons entrepris la réédition intégrale, d'après la partition d'orchestre.

Les indications dont nous avons accompagné cette réduction au piano seront très utiles à ceux qui veulent étudier l'art de l'orchestration.

Correspondance.

PECHRÈVE DANS LE MODE ADJEM-ACHIRAN

Musique orientale. — (Suite).

Rythme Hafif

Composé par feu Emin Agha, célèbre joueur de tamboura.

(♩ = 66)

1er Hané

Refrain

2e Hané

sens fi_nir mes maux A ton as_pect

_pect Jesens fi_nir mes maux A ton as_

Fl.

je sens fi_nir mes maux je sens fi_nir mes

_pect je sens fi_nir mes maux je sens fi_nir mes

1er Alto.

Clar

sf

maux, je sens fi_nir mes maux Au noir cha_

maux je sens fi_nir mes maux

sf

p

Bon

Velle mf

C.B.

grin suc - cède un doux re - pos

A la dou - leur u - ne volup - té pu - re Je te re - vois

Je te re - vois je te re - vois je te re - vois

Quel charme a la na -

2e Alto. Bns mf

1er Cor. 1er Bon

mf

Fl. Altos Cor. p

_tu _ re A ton as_

Quel charmea la na_tu _ re

Clar.

1er Alt.

2e Alt

pect je sens finir mes maux A ton as

A ton as_pect je sens finir mes maux

+ Bon

_pect à ton as_pect jesens fi _ nir mes_

A ton as_pect jesens fi _ nir mes_

Clar.

Fl.

Cor.

Alt.

p

maux A ton as - pect Je sens fi - nir mes

maux A ton as - pect Je sens fi - nir mes

Cor. p

maux je sens fi - nir mes maux jesensfinir mes

maux jesensfinir mes maux je sens fi - nir mes

Clar. dolce. Altos. Bns dolce. Fl. p Altos.

lentement.

maux jesensfi-nir mes maux

maux je sens fi - nir mes maux

lentement. pp f Cors Bns

LARMOR

O vertueuse fille, ainsi ton cœur préfère
Aux pompes d'un palais le malheur qui me suit!
Espérons cependant un destin plus prospère:
Des traitres, des méchants, la joie est passagère:
Un instant la vit naître, un instant la détruit.
Tous mes maux vont finir

MALVINA

Quelle est ton espérance?

LARMOR

Ma fille, il n'est pas loin, le jour de la vengeance,
Et j'attends des héros que la gloire conduit.
Tu vis ces faux amis qui, bassement avides,
M'environnaient aux jours de mon bonheur,
Dans mon adversité plus bassement perfides
S'en éloigner avec horreur.
Apprends qu'un Barde seul, à mes destins fidelle.
Osa, se séparant de leur troupe rebelle
S'associer à mon malheur.
Détestant leurs forfaits et pleurant ma misère
Il me suivait pensif à travers la bruyère
Et regrettait son antique valeur.
Soudain s'offre à ses yeux la barque d'un pêcheur...
Il sent renaitre alors sa force et son courage:
« Larmor, dit-il, je cours te chercher des vengeurs
Puissé-je de Morven atteindre le rivage!
Fingal apprendra tes douleurs.»
Il part, il livre aux vents la voile obéissante.
Les vents propices sur les eaux
Font voler comme un trait la barque frémissante...
Ma fille! O, si Fingal peut connaitre mes maux!
Ce n'est pas vainement que le faible l'implore.
Ses guerriers à sa voix traverseront les flots,
Et sa colère est un feu qui dévore.

MALVINA

Que dis tu? De Morven les enfants valeureux
Vont apporter ici le ravage et la guerre?

LARMOR

Ils viendront me venger. Je l'attends, je l'espère
Quels plus nobles travaux, quels soins plus dignes d'eux
Que de punir un traitre et de venger un père!

MALVINA

Ils vont venir.... Hélas!

LARMOR

Ma fille, tu gémis?

MALVINA

J'aurais voulu pour vaincre employer d'autres armes.
Par mon amour et par mes larmes
Je me flattais qu'un jour nos maux seraient finis.

LARMOR

Ainsi mon oppresseur a part à tes alarmes!

MALVINA

Il peut se repentir, détester ses erreurs!

LARMOR

Je connais mieux que toi ce cœur dur, inflexible
Le glaive seul peut dompter ses fureurs.

MALVINA

Il m'adore, il me perd...Ma fuite et mes douleurs
Pourraient plus que Fingal et son glaive terrible.

LARMOR

Entre nous désormais, la paix est impossible,
Et les vents et les flots m'amènent des vengeurs.

MALVINA

Son bras est fort, son âme est fière
Morven, pour le dompter, fera de vains efforts.

LARMOR

Dans son sang, au jour de la guerre
Morven de sa fureur éteindra les transports.
Qu'il meure!..

MALVINA

O fatale colère!
Affreux emportements!

LARMOR

Qu'il meure, qu'il tombe sans gloire,
Et que le Barde à sa mémoire
Refuse les funèbres chants.

MALVINA

Mes yeux ne verront point cette horrible victoire
Cruel!....

MORCEAU D'ENSEMBLE

No 2

Allegro Mouvt de marche.

les Guerriers de Morven.

TENORS. p

Le commencement de ce chœur est dans le plus grand éloignement. Il doit se rapprocher peu à peu

Le grand Fin _

BASSES. p

Le grand Fin _

Cors

PIANO

p Les Clar Cors Bns et Harpe accompagnent le chœur derrière le Théatre

p Bns

MALVINA (Parlé) J'entends des cris!... D'où viennent ces accents?..

_ gal pour punir des re _ bel _ les

_ gal pour pu _ nir des re _ bel _ les

Harpe. p

Cors.

fait vo_ler ses vais_seaux fait vo_ler ses vais_seaux!

fait vo_ler ses vais_seaux!

Clar.

Harpe.

Cors

Ce chant se mèle au bruit des va_gues fré_mis_

Harpe seule.

p

Du ri_va_ge des mers viennent ses cris vain_

_san_tes.

Les vents lé_

(Orchestre de la salle)
Basses.

Altos.

pp

p

Clar. m.g.

p

M.

_queurs

_gers les por _ _ tent sur leurs

L.

Au son des har _ _ pes é_cla _

ai _ _ les La mer

3e Hané

$\frac{32}{4}$

4e Hané

$\frac{32}{4}$

Raouf Yekta
(Constantinople)

La Musique à Constantinople.

Monsieur le Directeur de la *Revue musicale*,

Constantinople n'est pas un centre musical. Les manifestations d'art n'y sont guère à l'état permanent. Mais un passé prestigieux, une situation géographique exceptionnelle, une singulière variété de types, de mœurs, de races, d'éléments intellectuels, en font une ville intéressante entre toutes. A proximité de masures hideuses, on admire la mosquée de Sainte-Sophie, chef-d'œuvre émouvant. Sur les mêmes scènes de théâtre alternent, à quelques semaines d'intervalle, des pitres avec des troupes d'opéra. Mounet-Sully, en tournée, succède à Cazeneuve ; et, au lendemain d'un bal costumé, on va, dans la même salle, applaudir Pugno. A Péra, le cinématographe sévit ; mais il cède parfois la place à la troupe de Mme Sarah Bernhardt.

Le « noyau musical » de Constantinople se compose d'éléments peu variés : une multitude de musiciens plus ou moins habiles, courant le cachet, mais dont deux occupent, à juste titre, une situation exceptionnelle dans nos cercles artistiques : M. Henri Turlain, pianiste, auteur de compositions fort estimables, et M. Géza Hegyei, également pianiste, ancien élève de Liszt. Luttant courageusement contre des difficultés matérielles aussi bien que financières, une *Société musicale de Constantinople* s'est constituée depuis 10 ans. Elle a pour programme l'exécution d'œuvres symphoniques. Dans ce vaste domaine, son orchestre s'est d'abord hasardé à tâtons ; puis, sous la vigilance et l'impulsion d'un chef consciencieux, M. Nava, il a atteint, sinon la perfection, du moins un degré de sûreté à partir duquel on peut tenter l'étude des grands maîtres. Sans doute, les écueils n'ont pas manqué, mais l'entreprise, méritoire entre toutes, est loin d'avoir échoué. Grâce à cet orchestre, le faubourg de Péra connaît tout un répertoire auquel il s'initie graduellement, depuis Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, jusqu'à Debussy, Dukas, Richard Strauss, Saint-Saëns, en passant par Grieg, Tchaïkovski, César Franck, etc.

Il y aurait des pages intéressantes à écrire sur un public insuffisamment cultivé en matière d'art, et qui, soit par désir de s'instruire, soit par mondanité, s'impose l'audition d'une musique telle que l'*Après-midi d'un faune*. Quelle attrayante étude de psychologie ! Tandis que les uns étouffent des bâillements impérieux, d'autres s'appliquent à écouter, par une tension de volonté où il entre, tour à tour, une sorte de pudeur, le sentiment de la tenue dans une ambiance artistique, un petit combat entre la distraction et le désir de comprendre, alternant avec l'énervement de ne pouvoir saisir le sens fuyant et compliqué d'un subtil langage musical ; enfin la gêne se mêlant au plaisir, un malaise qui ne se définit point !... Il ne faut, d'ailleurs, point se dissimuler que, dans n'importe quel milieu, les masses proprement dites sont inaptes à pénétrer le fond des beautés artistiques. Elles n'en saisissent qu'une partie, généralement la surface ; et cela suffit à créer une atmosphère d'enthousiasme communicatif. Un abîme séparera toujours l'initié, l'artiste, de la foule, même la plus « intellectuelle ».

A Péra, dans les grands concerts, le public observe une attitude correcte. Il n'a jamais sifflé personne. Sa longanimité a été mise à toutes les épreuves ; mais

on n'a point mémoire qu'un artiste, fût-il un simple croque-notes, ait été hué ici. Je dois ajouter que notre public ménage rarement les applaudissements. Il en est qui prendraient cette constatation pour un compliment. A la vérité, les artistes en tournée qui arrivent ici, précédés d'une réputation, sont acclamés par un auditoire délirant.

La dernière saison musicale fut intéressante. Le violoniste Jacques Thibaud donna deux concerts couronnés de succès. C'est la première fois qu'il se présentait à Constantinople, où l'on connaît Thomson et Marteau. On a admiré son interprétation particulièrement brillante de la *Rapsodie espagnole* d'Edouard Lalo, et du *Concerto en* la *bémol*, de Saint-Saëns. J'aime chez Thibaud un pur tempérament d'artiste français. Il y a, dans son jeu, de l'élégance, de la grâce, de l'*esprit*. si l'on peut dire, joints à la sobriété dans l'expression, la mesure dans l'émotion, un rare mélange de qualités harmonieuses. Florizel von Reuter, qui lui succéda, à quelques semaines d'intervalle, nous a laissé l'impression d'un prodigieux technicien, dont on doit louer le jeu, avec des réserves quant à la profondeur, l'expression et surtout l'interprétation des classiques. Tout en admirant sa virtuosité, on ne peut s'empêcher de lui souhaiter des qualités qui donneraient à son extraordinaire talent la véritable noblesse du grand art. Ainsi, la façon dont il a présenté, dès la première phrase, l'*Aria* de Bach, manquait de cette ampleur propre aux conceptions du Maître. En un mot, Florizel étonne, mais il n'émeut pas.

Ce n'est guère le cas du quatuor Fitzner, de Vienne, qui revenait pour la troisième fois à Constantinople. Avec ces musiciens consommés, on goûte, sous des formes multiples, Beethoven, Schubert, Dvorak, admirablement rendus. Quatre individualités, quatre tempéraments fondus en un seul : c'est, pour ainsi dire, le renoncement de l'artiste en faveur de l'art. Dans le quatuor Fitzner domine seule, intacte et pure, la pensée du compositeur. Est-ce un asservissement ? Non, c'est de la probité artistique ; le culte du génie par des artistes remarquables qui, se pénétrant d'une beauté, l'expriment dans la forme même où elle fut conçue. Je tiens à signaler une *Suite pour quatuor*, par Jan Brandts-Buys, que le quatuor Fitzner nous a révélée. Cette œuvre, écrite dans le style ancien, mérite d'attirer sur son auteur l'attention la plus sympathique du monde musical.

Dans deux concerts, un autre groupe de valeureux musiciens, le quatuor Sevcik, nous donne la même impression d'homogénéité, de fondu. Moins classique que le précédent, il possède une fougue, une espèce de spontanéité, une ampleur de son décelant l'âme bohême. Ces artistes sont merveilleux dans l'emportement, l'extase, l'enjouement. Ils exubèrent. On les sent vivre d'une vie intense, quand ils jouent. Et c'est un régal que de les entendre. Entre le quatuor Sevcik et le quatuor Fitzner, une comparaison s'impose-t-elle ? Je ne le pense pas. Mais enfin, si j'étais appelé à me prononcer absolument dans un sens, mes préférences iraient au quatuor Fitzner, sans atténuer en rien mon estime pour les Sevcik.

Vers la fin de la saison, le pianiste Léopold Godowsky, dans ses deux récitals, nous a fascinés. C'est un de ces maîtres dont le talent, la technique, forcent l'admiration des plus grincheux. Quelle souplesse, quelle agilité et quelle impeccable adresse ! Godowsky s'attaque aux pires difficultés ; il semble, en quelque sorte, les appeler, les provoquer, les multiplier, pour le plaisir d'en triompher avec une aisance déconcertante. Ses *Etudes combinées* de Chopin

feraient croire à l'invraisemblable. Dans la *Campanella* de Liszt, il a dépassé les limites extrêmes que la virtuosité peut atteindre moyennant des dons natifs et quarante ans d'exercices. Cette particulière coquetterie vis-à-vis des périls techniques est tellement dominante chez Godowski, qu'elle l'incite, parfois, à forcer le mouvement ; on le sentait entraîné, emporté malgré lui, dans le passage de la *Polonaise en* la *bémol majeur* de Chopin, où la main gauche simule une chevauchée. C'était peut-être exagéré, mais admirable. De même, on eût aimé un mouvement moins pressé dans l'*andante* de la *Sonate en* mi *bémol majeur* (op. 27) de Beethoven.

Godowsky a joué, entre autres, une *Pastorale* de Corelli, un *Tambourin* de Rameau et une *Gigue* de Loeilly, arrangés par l'exécutant lui-même. L'imagination du virtuose, s'adaptant à celle du compositeur, ont produit ces pages où le goût, l'ingéniosité, la science, s'allient au charme délicat d'une musique ancienne Enfin, Godowsky a idéalement interprété la grande *Fantaisie en* fa *mineur* de Chopin.

Avant de clore ce résumé rapide et nécessairement incomplet, mentionnons le concert de Mlle Marguerite Artot et du pianiste Svirski. Mlle Artot chante avec art ; son organe vocal, bien qu'agréable, ne nous a cependant pas paru exempt de défaillances. Quant à M. Svirski, ses qualités natives lui réservent un avenir qui n'a besoin que d'un seul facteur : le travail. Nous avons constaté chez ce jeune artiste une certaine force, de beaux accords plaqués, des *pianissimi* très fins et un joli phrasé. Il devra néanmoins se méfier d'une trop grande mobilité de poignet : cela dégénère en un balancement dont le rythme n'a rien de commun avec celui de la musique.

TIGRANE TCHAÏAN
(Constantinople).

Le chanteur ; défauts contre lesquels on doit se prémunir en chantant.

Ils sont légion, les défauts des chanteurs ! sans compter le premier de tous, le principal : leur excessif amour-propre, leur conviction sincère qu'ils ont la plus belle, la *seule* voix qui puisse provoquer l'admiration. Chacun d'eux est un phénix qui ignore absolument les phénix voisins. Et cependant, que de remarques peut faire le spectateur désintéressé à l'aspect de la plupart de ces rossignols des deux sexes, qui, la tête retirée d'une façon exagérée, le bec ouvert outre mesure ou fermé convulsivement, de manière à écraser le son, les bras menaçant le ciel, ou heurtant les cuisses, ou nageant dans le vide, donnent l'impression de convulsionnaires, livrés à un démon familier. Cette attitude est fausse, en général, pour les chanteurs dramatiques ou lyriques, qui doivent adopter une tenue en accord parfait avec les sentiments à interpréter. Cette tenue influe sur le son lui-même, puisque l'action (et dans l'espèce la position) détermine la pensée expressive en même temps qu'elle est influencée par elle. Mais les ignorants mettent sur le compte de nécessités scéniques les défauts des chanteurs de théâtre. Les chanteurs de salon ont les mêmes travers, sans pouvoir faire supposer les mêmes nécessités. Quand un chanteur travaille les

exercices, et que par conséquent il n'a pas à exprimer de pensées qui donnent une direction forcée à ses mouvements, il doit être *debout*, en position *hanchée* (pour changer son point d'appui et éviter la fatigue). Je dis *debout*, pour laisser à la respiration toute liberté. Il doit travailler sur *toutes* les voyelles, et par conséquent *ouvrir* la *bouche* dans la *forme* exigée par *chacune* d'elles, sur toutes les consonnes, et de préférence sur les agglomérations difficiles. Les consonnes chantées exigent plus d'intensité dans les mouvements que les consonnes parlées, parce que la vibration très *soutenue* de la voyelle risque de couvrir le squelette du mot, c'est-à-dire la consonne. Il doit encore travailler les exercices dans tous les tons et dans les deux modes, et surveiller avec une *audition* scrupuleusement *attentive* non seulement la justesse des sons, mais leur qualité. Pourquoi faut-il que la tessiture de chaque organe soit inconnue à son propriétaire même ? Pourquoi faut-il que presque jamais la voix ne reste dans les limites naturelles que lui a assignées la nature ? Dans un café-concert très élégant, près des grands boulevards, toutes les femmes chantent sur un filet de vinaigre, en soprani. Leurs robes aussi sont sur le même modèle, et leurs cheveux blonds sortent de la même boutique ; mais je me figure que quelques-unes de ces exécrables soprani feraient de bons contralti. Quel est le directeur qui nivelle ainsi les voix à son détriment ? Les fortes voix de femmes sont les voix rêvées pour cafés-concerts. Si encore elles étaient justes, ces voix ! mais non, on prend la note en dessous, et on la traîne agréablement. Ces femmes-là ne sont que des chanteuses d'occasion, je le sais bien ; mais le temps qu'elles passent à se gâter l'organe, pourquoi ne l'emploieraient-elles pas à acquérir une voix naturelle, non déplacée, sonore et bien timbrée ? L'art relève tous les états et fait oublier toutes les fautes. Telle qui ne cherchait qu'un piédestal trouverait un avenir artistique consolateur et réparateur. Mais travailler peu et bien, ne pas forcer la voix, éviter le maniérisme, rester simple : tout cela, paraît-il, est fort difficile ; la vérité, la simplicité, se présentent dépouillées d'ornements, et en général les femmes et même les hommes aiment à cacher la beauté de leur voix et de leur corps sous les plus laids et les plus disgracieux adjuvants. Passe encore pour les vêtements ! mais pour la voix, on peut la montrer sans inconvenance à l'état de nature.

Les jeunes chanteurs et chanteuses qui sont encore sous la férule des maîtres *ex professo* (et ils y sont longtemps, parce que moins on apprend plus on paye) offrent un singulier mélange d'organes frais et purs, enjolivés de défauts acquis généralement en cours d'étude. Telle une cascade jaillissante, limpide, au bruissement sonore et bien timbré, qui serait interrompue dans son jet par des cailloux ou captée dans un but spécial. La nature donne généralement de la voix à tous les êtres. Quand l'organisme n'est pas défectueux, ou les habitudes mauvaises, ou l'imitation nuisible (on imite généralement plutôt les défauts que les qualités), on dit que le chanteur est bien doué. Il faudrait alors lui donner simplement des leçons de goût, développer l'organe, et ne rien changer à ce qui est bon. Est-ce ainsi que l'on agit ? Alors pourquoi les voix sont-elles généralement déplacées, forcées dans le haut, pour les femmes ? Pourquoi la note est-elle attaquée en dessous ? Pourquoi ces voix nasales ou gutturales, ou plus simplement mal timbrées ? On ne donne pas aux jeunes gens l'habitude de *s'écouter*, de ciseler un son comme Benvenuto Cellini ciselait un joyau précieux. La mesure même est rarement observée exacte-

ment. Dans les chorales, le chanteur ne regarde pas le chef d'orchestre, ne profite pas de toutes les reprises pour saisir le nouveau mouvement ; il aime mieux clouer sa partie tout près de la figure, de façon à faire coup double, c'est-à-dire à trahir la mesure et à étouffer le son Nous avons parlé de l'attaque du son. Que dire de sa terminaison, qui est livrée au hasard du bon plaisir, sans souci de sa tenue ou de son arrêt ? Que dire du *couac* qui se produit par manque de respect envers les contractions glottiques, de sorte que les cordes vocales, déshabituées d'obéir au commandement simultané, se livrent à une petite danse isolée ? Mieux vaut encore le *chat ;* celui-là, au moins, est une sorte de maladie momentanée de la muqueuse, et non une faute d'émission. L'émission ! combien les professeurs en parlent, et combien d'élèves la donnent-ils sous l'influence d'une respiration mal réglée, d'organes mal adaptés qui ne produisent que des sons sourds ou criards, et *qui resteront* sourds ou criards, parce qu'il est plus difficile de perdre une mauvaise habitude pour laquelle on a dépensé beaucoup de temps et d'argent que d'en gagner une bonne ! En fait d'habitude, les élèves tiennent généralement à imiter leur maître. Il a la voix forte et basse, ils l'ont haute et ténue, mais ils imitent quand même ; et lui, flatté par leur déférence, oublie, involontairement du reste, de les avertir du piège, tel un oiseau qui s'empêtre les pattes dans de la glu ; la voix de l'élève perd ses qualités propres sans gagner celles du maître. C'est ainsi que tel *maître ès paroles*, qui n'a qu'un tout petit défaut : lenteur rythmique un peu exagérée, est copié sur ce point seulement par tous ses élèves. Le défaut les a frappés plus que les qualités réelles. Ainsi tel maître de chant aura de la raucité dans la voix, rachetée par la puissance dramatique ; il ne formera que des voix rauques sans puissance. Quel est l'élève qui est absolument correct après trois ans d'études au Conservatoire ou ailleurs ? Quel est l'élève surtout qui a du style, et qui sait phraser, qui s'occupe en même temps du texte et de la mélodie, qui les unit au lieu de les brutaliser ? Et quand il s'agit de faire chanter des ensembles, c'est bien pire : au lieu de choisir des chœurs très simples, qui permettent même aux exécutants peu avancés de ne pas détonner, on accumule les beautés difficiles mais un peu revêches, qui ne se laissent pas vaincre par les novices. Et là où le maître aurait réussi à établir un rythme bien déterminé dans un chant simple et mélodique, il échoue devant un thème compliqué compris par quelques-uns et ignoré par l'ensemble. Résultat : cacophonie finale.

En résumé, les défauts les plus marqués des chanteurs sont : le souffle mal réglé, qui entraîne des irrégularités dans l'émission, dans le rythme, dans l'articulation, dans le phrasé ; les défauts des voyelles, qui sont mal timbrées par suite de positions défectueuses ; défauts dans la tenue du corps et de la tête ; tenue peu propre à conserver au son ses qualités ; la tête relevée ou baissée d'une façon exagérée, les mains derrière le dos, le buste rejeté en arrière, constituent des positions anormales qui produisent plutôt de la gêne dans l'émission. La voix est généralement forcée dans le haut pour les femmes, dans le bas de l'échelle pour les hommes, ou bien elle est déplacée ; la tessiture est mal réglée. L'habitude de s'écouter et d'écouter, manque ; par suite, absence de justesse. Le souci de conserver aux sons leur sonorité et de les adapter aux idées à exprimer n'existe pas. En revanche, la mesure est plutôt observée, mais la justesse du son laisse à désirer, ainsi que son attaque et sa terminaison ; de même la terminaison du phrasé mélodique est souvent confondue dans la phrase.

suivante à l'aide d'une respiration prise à tort et surtout à travers. Le son est rarement donné dans la *mesure* logique du sentiment qu'il traduit. Il y a manque de naturel dans le maintien, par suite maniérisme dans le style. Peu ou point de connaissances musicales ! c'est-à-dire trop de piano et pas assez de solfège et de dictées musicales. Le piano remplace souvent l'oreille, sous prétexte de la guider. Enfin il y a exagération des effets expressifs, ce qui produit la parodie, ou insuffisance de ces mêmes effets, ce qui amène la monotonie. Tel est le tableau de l'état lyrique et la photographie de ceux qui l'exercent. Il y a de nombreuses exceptions, mais on sait qu'elles confirment la règle.

Donc, les chanteurs pèchent ordinairement par le mécanisme et l'émission du son ; la cause remonte peut-être à la manière dont le solfège est enseigné, quand on l'enseigne. Le maître s'occupe de la mesure, de l'intonation, et pas du tout de la respiration, de la mise de voix. De sorte que l'élève prend dès l'enfance de mauvaises habitudes de respiration, et par conséquent de phrasé et d'articulation. Or, sans bonne mise de voix, il ne peut y avoir ni correction ni même expression, attendu que l'expression est liée à l'articulation. Il ne suffit pas, pour obtenir un bon résultat, de bien connaître le phrasé mélodique et littéraire, de l'analyser soigneusement : il faut être en état de manifester pratiquement ce qu'on a trouvé intellectuellement ; il faut savoir respirer, ne pas chanter l'estomac plein, et chanter, au moins, face au public, n'en déplaise à Antoine, pour être entendu. N'oublions pas qu'une voix ordinaire, bien conduite, fait plus de plaisir qu'une voix de stentor sans nuances. La sympathie est fille de l'expression musicale ; elle unit les hommes et les femmes dans un lien fraternel dont les chorales sont la manifestation. Puissent-elles nous unir dans la paix et le progrès ! On donne trop de place aux études arides et pas assez à celles qui font oublier la vie et ses tristesses.

A. Lenoël-Zévort.

Informations.

Le baromètre musical : I. — *Opera.*

Recettes détaillées du 16 avril au 15 mai 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 avril	*Faust.*	Gounod.	22.793 41
22 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	22.604 76
24 —	*Samson et Dalila. — Namouna.*	St-Saëns. E. Lalo.	20.275 25
25 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	16.839 »
27 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	17.677 41
29 —	*Rigoletto. — Namouna.*	Verdi. E. Lalo.	21.641 76
1er mai	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	18.850 25
2 —	*La Walkyrie.*	R. Wagner.	13.053 »
4 —	*Rigoletto. — Namouna.*	Verdi. E. Lalo.	14.193 41
6 —	*Faust.*	Gounod.	20.258 76
8 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	18.544 75
9 —	*Samson et Dalila. — Namouna.*	St-Saëns. E. Lalo.	15.448 85
11 —	*Thaïs.*	Massenet.	22.327 91
13 —	*Hippolyte et Aricie.*	Rameau.	13.142 26
15 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	20.007 25

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 avril au 15 mai 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 avril 17 —	Relâche.		
18 —	*Carmen.*	Bizet.	8.765 50
19 — matin.	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Habanera.*	Massenet. Raoul Laparra.	6.560 »
19 — soirée	*Werther. — Cavalleria Rusticana.*	Massenet. Mascagni.	7.721 50
20 — matin.	*Le Chemineau. — Les Noces de Jeannette.*	X. Leroux V. Massé.	6.407 50
20 — soirée	*Manon.*	Massenet.	8.530 50
21 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	8.921 »
22 —	*La Vie de Bohême. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	9.353 50
23 —	*Carmen.*	Bizet.	9.784 50
24 —	*Werther.*	Massenet.	8.175 50
25 —	*Carmen.*	Bizet.	9.785 33
26 — matin.	*Fortunio.*	A. Messager.	5.909 »
26 — soirée	*Manon.*	Massenet.	6.793 50
27 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	4.593 »
28 —	*Manon.*	Massenet.	8.420 »
29 —	*La Vie de Bohême. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	7.795 50
30 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	8.869 50
1er mai	*Carmen.*	Bizet.	8.133 50
2 —	*Manon.*	Massenet.	8.169 »
3 — matin.	*Werther. — Les Noces de Jeannette.*	Massenet. V. Massé.	5.458 50
3 — soirée	*Lakmé. — Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. Mascagni.	4.091 50
4 —	*Le Chemineau.*	X. Leroux.	4.361 50
5 —	*Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.*	Rossini. Mascagni.	8.095 50
6 —	*Werther.*	Massenet.	6.337 50
7 —	*Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.*	Rossini. Mascagni.	8.768 »
8 —	*Manon.*	Massenet.	5.095 »
9 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Les Noces de Jeannette.*	Massenet. V. Massé.	8.601 83
10 — matin.	*La Vie de Bohême. — La Habanera.*	Puccini. R. Laparra.	4.808 »
10 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.022 50
11 —	*Mireille.*	Gounod.	3.351 50
12 —	*Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.*	Rossini. Mascagni.	6.334 50
13 —	*Carmen.*	Bizet.	8.463 50
14 —	*Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.*	Rossini. Mascagni.	8.309 50
15 —	*Manon.*	Massenet.	7.720 50

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

L

_tan _ _ tes se mè _ lent les cris des ra_meurs

cour _ be ses flots Le grand Fin_

Le grand Fin_

m.d.

Cors

poco più f

Bns

M

Fin _ gal! crain _ tes mor_

L

Fingal qu'entends je, ô ciel....

_ gal Pour punir des re _ bel _ les

_ gal Pour pu_nir des re _ bel _ les

Clar.

+ Harpe.

più f

Cors.

M
- tel - les

L
Je vois a_border ses vais_

fait vo_ler ses vaisseaux fait vo_ler ses vais_seaux

fait vo_ler ses vaisseaux

Clar.

Harpe.

M
O ______ mal_heu_reux é -

L
- seaux

Tremblez, in - grats, fré_mis_sez, in - fi-

Tremblez, in - grats, frémis_sez, in - - fi -

Clar.
Cors.

Altos.

Bns

M

_poux o fa_ta _ les que_ rel _ les. Ce

_del _ les à l'aspect des hé_ ros à l'aspect des hé_

_del _ les à laspect des hé_

Clar.

Cors.

M

jour va comber tous mes maux

L

Perfide U_ thal

_ros Trem_blez, Trem_

_ros Trem_blez, Trem_blez, Trem_

Cors

Altos.

Basses.

L

Sujets re_belles Tremblez, Tremblez

blez, frémissez, in_fi_del _ les a l'as_pect des hé_

blez, frémissez, frémissez, in_fi_del _ les a l'as_pect des hé_

Altos. Cors Altos.

mon

L

à l'as _ pect des hé _ ros

_ ros, à l'as_pect des hé _ ros Trem _ blez, trem _

_ ros, à l'as_pect des hé _ ros Trem _ blez, trem _

+ Fl et Hautb.

sempre.p mf cresc.

Basses et Altos.

Timb.

M

cœur en proie aux allar_mes cru_

(Le chœur paraît sur ces mots.)

blez a l'aspect des hé_ros, Trem_blez, trem_blez à l'aspect des hé_

blez a l'aspect des hé_ros, Trem_blez, trem_blez à l'aspect des hé_

Alto. cresc. *f*

M

_el_les fré_mit à l'aspect des hé_ros!

_ros Trem_blez, trem blez à l'aspect des hé_ros!

_ros Trem_blez, trem blez à l'aspect des hé_ros!

ff Hautb *fff*

SCÈNE II

LARMOR, MALVINA, ULLIN

Bardes. Guerriers

ULLIN

O vertueux Larmor, renais à l'espérance.

LARMOR

Ullin, fidèle ami d'un vieillard malheureux.
O combien tu tardais à mon impatience!
J'étais sûr que Fingal, sensible et généreux.
Du faible prendrait la défense.

ULLIN

Oui, de son vieil ami Fingal ressent les maux.
A peine je touchais la terre hospitalière.
Je vole au palais du héros.
Environné d'une troupe guerrière
Fingal dans une fête oubliait ses travaux.
Même au milieu des jeux son oeil était sévère;
Auprès de lui, son bouclier vainqueur
Eclatait comme un météore.
Cent bardes chantaient sa valeur,
Et leurs doigts voltigeaient sur les cordes sonores.
Je raconte au héros ta honte et ton malheur
Au récit du sanglant outrage
Qui fut de tes bienfaits le salaire odieux,
J'ai vu son front se couvrir d'un nuage:
Des éclairs sortaient de ses yeux.
Il se lève et saisit sa lance:
Mille guerriers, autour de lui penchés,
Frémissant, attendaient dans un profond silence.
Tous leurs regards étaient sur lui seul attachés.
Mais le héros, pensant à son antique gloire:
«Je n'irai point, dit-il, contre un faible ennemi
«Remporter sans péril une indigne victoire!
«Compagnons, au récit d'une action si noire
«Vos coeurs indignés ont frémi!
«Allez venger le faible, allez punir le crime!»
La joie, à ce discours, brille au front des héros.
Même ardeur les transporte, et les vents, sur l'abyme,
Loin de Selma, soudain, font voler leurs vaisseaux.
Réjouis-toi, Larmor: leur troupe magnanime
T'apporte la victoire et la fin de tes maux!

CHOEUR

N° 3

Allegro.

TÉNORS

les guerriers.

Nous bravons les tem_pè - - -

BASSES

Nous bravons les tem_pè - - -

Allegro.

Altos.

Fl. Haut b.
Clar.
B^ns

f

Basses.

ff Tutti.

_ tes Nous aimons les com_bats nous aimons les com_

_ tes Nous aimons les com_bats nous aimons les com_

_ bats L'ar_ mor gui _ de_ nos_ pas L'ar_

_ bats L'ar_ mor gui _ de_ nos_ pas L'ar_

Timb

- mor gui - de nos pas Les com - bats sont nos fê -

- mor gui - de nos pas Les com - bats sont nos fê -

- tes Lar_mor gui - de nos pas Les combats sont nos fê -

- tes Lar_mor gui - de nos pas Les combats sont nos fê -

Clar. Haut b 8a

Cors.

- tes Lar_mor gui - de nos pas Lar_mor gui - de nos

- tes Lar_mor gui - de nos pas Lar_mor gui - de nos

Clar. Haut b 8a

Cors.

sf sf

Imp. CHAIMBAUD & Cie, Paris

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 12 (huitième année) 15 Juin 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Etudes de magie musicale (1).

LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS.

Le chant magique chez les Mexicains, les tribus indiennes de l'Amérique du Nord, les Chinois, les Hindous, les Egyptiens, les Gréco-Latins.

La magie musicale est fondée, comme la magie manuelle, sur le principe de l'imitation; et elle est appliquée à toutes les circonstances de la vie par les primitifs. Je l'examinerai dans deux cas, indiqués par le titre de cette étude.

I

Nous voici dans un pays brûlé de soleil, au Mexique (*Sierra Madra occidentale*). Les pluies y sont bien abondantes ; mais l'altitude au-dessus de la mer est très considérable (2.079 m. à Mexico) et l'évaporation est extrêmement rapide; d'autre part, le sous-sol est poreux et laisse s'infiltrer les eaux. De juin à octobre environ, les cultures sont menacées d'un fléau : la sécheresse. Et l'alimentation populaire repose sur la prospérité de ces cultures. Pour les indigènes, encore au premier stade de la civilisation, il y a un bien plus précieux que l'argent et l'or : c'est l'eau du ciel. Le dispensateur de la pluie est considéré comme un esprit, un dieu tantôt bienveillant, tantôt avare. Ce dieu occupe la première place dans chaque panthéon local où il est honoré, comme

(1) Pour varier, nous donnons aujourd'hui le texte d'une leçon sur la magie. Dans le prochain numéro, nous reprendrons la publication du cours sur l'*Histoire du théâtre lyrique*.

chez les Otomites, avec le dieu de la chasse (*Mizcoatl*) ou, comme chez les montagnards du sud, Yapis ou autres, avec un dieu métallurgique (*Xipe*) (1). Pour fléchir le dieu de la pluie, il y a un moyen traditionnel : le chant magique.

Dans les deux élégants volumes qu'il a publiés à New-York en 1903, et où il raconte un séjour de cinq années au Mexique (2), l'ethnographe scandinave Lumholtz nous donne la mélodie à l'aide de laquelle on s'efforce d'obtenir la pluie. Elle se trouve au tome second de son *Record*, p. 18. La voici :



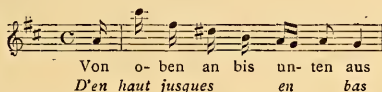
Cette mélodie, au point de vue du rythme et de la forme du dessin mélodique, paraît fort bien appropriée à son objet. Voilà bien une incantation, un *carmen*, ou une ἀοιδή. Les octaves du début, avec leurs points d'orgue, sont un appel, suivi d'attente et d'angoisse, aux choses d'*en haut*. La première idée mélodique, répétée trois fois (en matière de magie, ce nombre a une importance capitale), est une sorte de prière obstinée, presque impérative. La seconde idée — arpège *descendant* — a ce qu'on appelle aujourd'hui une valeur « descriptive » ou imitative. Mais ce mot n'a pas pour un primitif le même sens que pour nous. Le musicien donne ici un schéma très rudimentaire de la chose *qu'il veut obtenir*. Désirant la pluie, il fait un arpège descendant, lequel est un geste signifiant une chose qui tombe. Ce geste, le chanteur le répète deux fois ; puis il reprend la formule de la prière initiale, encore reproduite trois fois. Il y a là un langage, très expressif et très net, avec des types de forme qui, en matière de magie, ont toujours été d'usage très important : ils veulent agir *par le semblable sur le semblable*.

En donnant au dessin mélodique cette direction : le musicien obéit (bien que son état d'esprit soit différent) au même instinct que les compositeurs modernes : par exemple Bach, commençant ainsi le premier récitatif de la cantate *Gleich wie der Regen :*

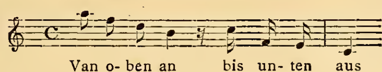
(1) Dr Hamy, *Annales du musée Guimet*, conférence insérée dans le t. XXV.
(2) *Unknown Mexico* (New-York, 1903).



ou dans la *Passion selon saint Jean :*



ou encore, dans la *Passion selon saint Matthieu :*



Au point de vue de la composition, cette mélodie offre un exemple de ce que les théoriciens ont appelé, dans la musique savante, le *Rondo de première espèce* (un thème suivi d'un épisode, puis de la reprise du thème en forme de refrain : A B A').

Le document publié par Lumholtz a été recueilli par les populations actuelles du Mexique ; mais il peut être rapproché, en vue d'une comparaison curieuse, des monuments figurés que nous possédons sur les Mexicains de l'époque pré-colombienne. Dans toute la région élevée qui s'étend autour du bassin lacustre dont Mexico tient le centre, puis à l'est vers la mer et au sud vers l'isthme de Téhuantépec, a dominé le culte des dieux Tlaloques, c'est-à-dire des dieux météorologiques qui accordent la pluie, et qui ont pour chef Tlaloc. Il y a même sur le littoral oriental une tribu, celle des Nonoalcas, qui porte l'un des noms antiques du dieu de la pluie, *Nonoalcalt.* Les images de ces dieux, décrites en détail par le D[r] Hamy (1), ont le caractère saisissant des habitudes de la magie, car elles paraissent constituées d'après le même principe que la mélodie qui vient d'être citée : elles sont, elles aussi, une *imitation*. Ainsi, dans certaines représentations monstrueuses de l'idole, les dents perdent leur dessin naturel, s'amincissent et se multiplient « au point de pouvoir passer pour la striation de la pluie qui tombe ». (Croix de la pluie, *Cruz de la Lluvia*, à Téotihuancan.) Un dessin qui est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale (collection Goupil) nous montre le dieu Tlaloc tenant dans sa main un sceptre en bois,

(1) Cf. les images de ces dieux mexicains qui sont au musée ethnographique du Trocadéro.

ondoyant à la façon de l'éclair dans la nue ; il a à la main, ou sur la poitrine, un vase ou bassin qui est censé contenir la pluie ; il est peint en vert ; on lui donne tantôt comme épouse, tantôt comme sœur, une femme qui s'appelle « le jupon d'émeraude », etc...

Là encore l'invocation à l'esprit de la pluie par une cantilène magique est antérieure au culte d'un dieu personnel ayant un nom et une famille, antérieure surtout aux sinistres sacrifices qui s'accomplissaient plusieurs fois par an dans cette région, pour obtenir des pluies, et où la musique figurait comme tradition : « On tuait un grand nombre d'enfants dans ce mois... on les sacrifiait en beaucoup d'endroits, sur le sommet des montagnes, pour honorer le dieu de l'eau, afin d'en obtenir des pluies abondantes. Ceux qu'on devait tuer étaient couverts de riches vêtements pour être conduits au sacrifice. On les portait sur les épaules, dans des litières enrichies de plumes et de fleurs, tandis qu'au-devant d'eux d'autres marchaient et chantaient, dansant et jouant des instruments. » (Çahagun, cité par le Dr Hamy.)

Nous avons à faire des constatations du même genre dans le folklore de l'Amérique du Nord.

Chez les Zuñis, il y a une « grande danse de la Pluie », considérée par les indigènes comme une de leurs plus anciennes traditions ; profondément enracinée dans la vie de la tribu, elle est populaire au plus haut degré. Accompagnée de chants qui se combinent avec elle dans un cérémonial fixé avec le plus grand soin, elle a pour objet d'obtenir l'eau du ciel. Voici le cadre de la partie musicale de cette cérémonie. On allume d'abord des feux assez nombreux sur les rochers et sur les hauteurs des collines environnantes. Ces feux sont entretenus jusqu'à ce que les prières aient été exaucées par une averse. Il y a un « prêtre de la pluie » qui les entretient avec un bois spécial faisant une fumée épaisse qui tourbillonne dans le ciel. Des incantations, des airs magiques, sont chantés avec ardeur par les jeunes guerriers, et spécialement par les « vierges » qui, sur l'invitation des prêtres, doivent montrer la plus grande ferveur ; elles sont habillées de robes blanches ; elles portent des tablettes où sont figurées d'un côté des lignes sinueuses représentant des nuages accumulés, de l'autre une image de l'éclair. Les danses et les chants sont prolongés nuit et jour, grâce à une endurance qu'on peut difficilement imaginer. Tout, dans l'attitude et la physionomie des danseurs, montre leur foi inébranlable dans le succès de l'opération.

Ils observent avec la plus grande attention un rituel maintenu par le prêtre, qui ne laisse passer aucune faute d'intonation, de rythme ou de mouvement.

Cette sorte de symphonie, telle que l'a transcrite et harmonisée un artiste américain, M. Carlos Troyer, en respectant fidèlement les mélodies originales, comprend les parties suivantes :

1° Les tambours annoncent la « danse de la Pluie » ;

2° Le chef, « Maître de la pluie », appelle les jeunes filles pour ouvrir la danse (chant) ;

3° Appel général aux nuages (mélodie de quatre mesures) ;

4° Signal pour un silence ;

5° On frappe des plaques sonores sur lesquelles on imite le bruit du tonnerre ;

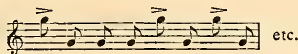
6° Chant des vierges et invocation au dieu de la pluie ;

7° Chœur d'actions de grâces, la pluie étant tombée.

Ces deux dernières parties sont naturellement les plus étendues. Dans une cérémonie de ce genre, l'imitation n'est pas pratiquée seulement par le dessin, mais par la voix. Il y a de véritables gestes vocaux, que détermine le désir d'agir « par le semblable sur le semblable ». Je les vois dans la direction descendante de la mélodie lorsque les vierges disent à la pluie : *Tombe sur les montagnes et sur la plaine !*



Comme aussi dans cette acclamation aux nuages :



et dans le port de voix que le transcripteur, faute de mieux sans doute, a noté par une gamme chromatique descendante sur les mots significatifs : « Viens vite, pluie, viens vers nous. » (*Come quickly down*, dit la traduction anglaise.)

Voici toute la partie mélodique de la composition, telle qu'elle est reproduite par M. Carlos Troyer (1) :

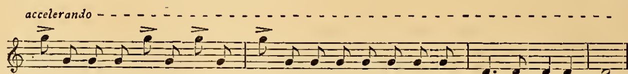
I. *Le chef maître de la pluie appelle les vierges pour la cérémonie. Sens général des paroles : Venez, vierges, pour le chant et la danse.*) (2).

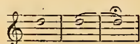
(1) *The Wa-Wan Press, Newton Center Mass., 1904, Traditional Songs of the Zuñis, with english text, second series, transcribed and harmonized by Carlos Troyer.*

(2) Je ne crois pas possible de donner, à titre de document, les paroles anglaises qui ne sont qu'une traduction, probablement libre. — Miss Curtis déclare qu'il y a dans le chant des Indiens plusieurs particularités qui répugnent à une notation ; mais elles sont ici peu importantes pour notre objet.



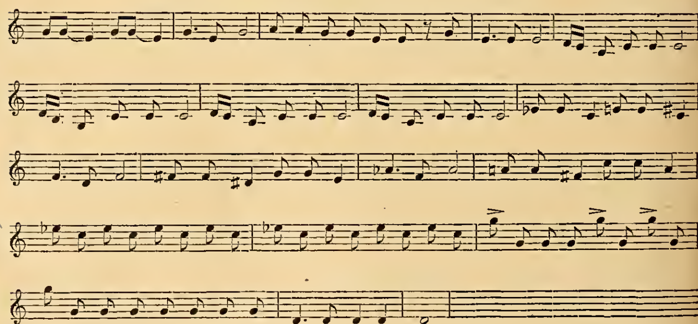
II. *Appel général, acclamation, invitation aux nuages pour qu'ils apparaissent et descendent sur la terre* :



III. *Signal pour le silence* : 

IV. *On frappe sur des plaques de métal pour imiter le bruit du tonnerre.*

V. *Chant des vierges. Sens général des paroles : Viens, reviens, tombe, bonne pluie !*

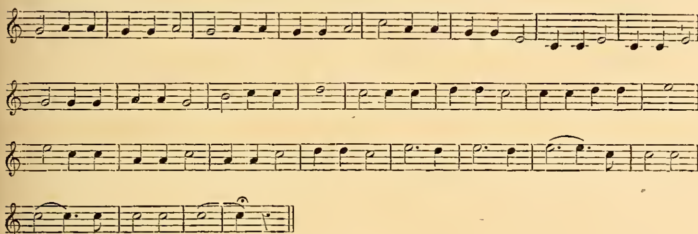


VI. *Invocation au dieu de la Pluie. Sens général des paroles : Grand dieu de la Pluie, entends-nous, protège-nous.* (*Great Rain-God, hear us, etc...*)

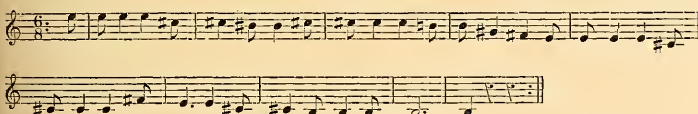




VII. *Chœur sur la pluie. Sens général: le chœur exprime sa joie de voir tomber la pluie. C'est un hymne d'actions de grâces.*



Je citerai encore, comme type d'imitation instinctive réalisée par le dessin mélodique et sa direction, cette prière à Wakonda, chez les Indiens Omakas (1):



Les guerriers chantent cette mélodie après s'être peint le visage en noir (imitation des couleurs de l'orage).

De l'Amérique, passons maintenant à d'autres contrées. Les airs magiques pour la pluie reproduits par Lumholtz, Miss Fletcher, Farewell, Loomis, Troyer, etc., peuvent être rapprochés d'une multitude de faits du même genre.

*
* *

Chez les Chinois, la pluie et le vent sont des divinités fort anciennes auxquelles on sacrifie. Le dieu du tonnerre, qui apparaît dans une période plus récente, est représenté d'après le principe magique de l'imitation. Un bas-relief le fait voir frappant avec un marteau sur les tambours placés des deux côtés de son char que des servants tirent sur

(1) *The Wa-Wan Press*, vol. 3.

les nuages ; il est précédé de personnages armés de bannières signifiant la pluie ; ailleurs, ces personnages tiennent des outres. Ces monuments concordent avec les textes littéraires. Le philosophe critique Wang Tch'ong (sorte de Lucien chinois qui a vécu de l'an 19 à l'an 90 de notre ère) raille déjà la conception du tonnerre qu'on représente avec la figure d'un homme fort, tenant de la main gauche des tambourins réunis et, dans sa droite, des marteaux. Aujourd'hui, où ce symbole s'est modifié et fixé sous l'influence du bouddhisme, le dieu à tête et à pattes de coq qui représente le tonnerre tient encore dans ses mains le ciseau et le marteau (1).

Le livre des rites parle d'une « offrande pour la pluie » et M. de Groot (2) nous décrit une cérémonie, qui a pour objet de « mendier la pluie ». Le chant n'y est pas mentionné expressément ; on y relève seulement les exclamations *hô-lâï, hô-lâï* (viens, ô pluie !) ; mais ce sont là des documents tout modernes, où nous voyons les chants primitifs à peu près entièrement remplacés par les formules récitées, par les rites manuels et les symboles matériels. Il est permis de croire qu'à l'origine les choses se passaient autrement. Dans l'ancienne mythologie chinoise, la sécheresse est produite par des démons qui ont pour séjour le sud mystérieux, les contrées tropicales (Chavannes) ; or une des fonctions de l'ancienne musique était de régler les rapports de l'homme avec les démons.

Les Hindous avaient partagé l'année en six saisons de deux mois. Pour chacune d'elles, entre autres pour la « saison des pluies », il y avait des *Rags*, ou airs particuliers, d'un arrangement spécial, qui devaient être chantés dans la saison à laquelle ils se rapportaient, non dans une autre. Les modernes, ayant perdu le sens des choses primitives, ont donné diverses explications de ce calendrier musical. Ils ont dit que, d'après les Hindous, la rapidité ou la lenteur avec laquelle se propage le son est due à l'état de l'atmosphère (air raréfié ou condensé) et que, cet état variant selon les saisons, le mouvement et la nature des Rags devaient varier en conséquence (Aug. Willard). On a suggéré aussi que chaque saison produisant un état psychologique différent, la joie au printemps, la tristesse en automne, etc., on pourrait voir dans ce système une application du principe général d'après lequel la musique est capable d'exprimer les divers sentiments (William Jones). Ainsi s'expliquerait que chaque saison ait ses chants particuliers.

(1) A. Chavannes, *Etude des bas-reliefs de Kia-siang-hien*, cours du Collège de France, 1908.

(2) Dans ses *Etudes sur les fêtes annuellement célébrées à Emouy*.

La véritable explication est que chaque Rag était censé avoir une action sur la nature, et produire par lui-même les caractéristiques d'une saison. De là l'interdiction de chanter un air en dehors du temps prescrit, sous peine d'amener de graves perturbations, contraires à ce qui était attendu. Une jeune fille ayant chanté innocemment, pour exercer sa voix, le Rag *Maig Mullar*, elle arracha aussitôt aux nuages une ondée bienfaisante qui rafraîchit tout le Bengale et préserva le pays des horreurs de la famine. Sir W. Ouseley, qui rapporte cette légende, ajoute que quand un Européen demande comment un tel fait est possible et pourquoi on n'use pas plus souvent de ce moyen pour préserver les fruits de la terre, on lui répond que le secret de ces chants est aujourd'hui perdu (1).

Dans l'antique Egypte, pays agricole par excellence, le roi, rendu responsable des saisons, était regardé comme capable de produire la sécheresse ou la pluie, parce qu'il était prêtre en même temps que souverain, et, comme tel, doué d'une voix toute-puissante et magique. Un texte fait connaître que, dans une circonstance où on a besoin de citernes, on lui rappelle que par sa voix il peut produire l'eau désirée.

Le document le plus intéressant et le plus ancien que je puisse citer est certainement l'hymne au Nil, analogue à une incantation pour la pluie.

Les premiers habitants qui ont pénétré dans le pays ont dû être frappés de phénomènes singulièrement étranges. Ils voient d'abord un fleuve dont les sources leur échappent et qui sort de deux gouffres insondables (entre Eléphantine et Philœ) ; ce fleuve change plusieurs fois de couleur : au moment où la végétation est desséchée par les vents ayant passé sur les sables du sud (juin), il a des eaux bleu clair ; il augmente de volume, et, chargé des détritus des marais de Bahr-el-Ghazal, il roule des eaux verdâtres (que l'on prendra plus tard pour les larmes d'Isis pleurant son époux) ; il augmente encore, et ses eaux se colorent d'un beau rouge, comme s'il roulait du sang ; il inonde ses rives, et avant de se retirer, y dépose un limon qui, pour les riverains, est la vie. Comment ne pas voir là un esprit, une personne agissante, quelqu'un ?

L'hymne au Nil, tel qu'il a été traduit et commenté par M. Maspero

(1) L'attribution par les Hindous de chants spéciaux aux différentes saisons de l'année peut être rapprochée de la division du jour de 24 heures en six périodes, avec des chants particuliers à chaque période. Au temps du roi Akber, un musicien très habile, Mia Tonsine, ayant chanté en plein midi le *Rag de la nuit*, produisit aussitôt l'obscurité sur l'espace où portait la voix. (Sir W. Ouseley.)

en 1868, se présente à nous comme un échantillon de poésie lyrique et d'incantation magique très ancienne. Dans les vers, le nombre des syllabes n'est pas constant, mais le texte est divisé en versets annoncés par une écriture à l'encre rouge (1). Cet hymne, d'après la version qui nous est parvenue (2), appartient à une époque récente, où le culte du Nil est organisé brillamment, comme celui de Dionysos ou d'Adonis ; mais il contient un passage où l'idée musicale est d'abord nettement indiquée, et où nous trouvons comme le souvenir de l'incantation primitive, d'où tout le reste du poème est sorti, par voie de développement oratoire ou d'amplification poétique.

Strophe XI. — *Un chant de fête s'élève pour toi sur la harpe, avec l'accompagnement des mains.* — Tes jeunes gens et tes enfants t'acclament, — et préparent leurs longues théories. — Tu es l'ornement auguste de la terre, — faisant avancer ta barque à la face des hommes, — relevant le cœur des femmes enceintes, — aimant la multitude de tes troupeaux.

Dans la dernière strophe, on trouve, rythmiquement disposée, une série d'appels ou d'exclamations qui s'accordent bien avec le caractère impératif de l'incantation magique primitive.

Prospère (déborde !), allons ! Prospère, allons ! — ô Nil, prospère, allons ! — ô Nil, prospère, allons ! — Pour les troupeaux et pour les vergers ! — Prospère, allons ! ô Nil, prospère, allons !

Chez les Nègres de l'Afrique centrale, le féticheur (*ganga*, *chitome*) a des chants pour faire tomber la pluie.

*
* *

Chez les Grecs, nous trouvons la même croyance fondamentale, sans barbarie cultuelle comme au Mexique, avec toute la poésie que peut donner à ses mythes un peuple artiste. Pour eux, la pluie est *quelqu'un ;* c'est l'idée que je vois derrière la formule du vieil Homère, qui ne dit pas : « Il pleut », mais : « *Zeus pleut* » (3). Zeus, c'est toute la vie atmosphérique. Empédocle, bien qu'il soit très postérieur (v[e] s. av. J.-C.), indiquait un des articles du programme de la magie musicale quand il disait : « ... Tu changeras la pluie d'orage en sécheresse pour les hommes, ou bien de la sécheresse d'été tu feras sortir la pluie salutaire aux arbres, et rafraîchissante (4). » Plus particulièrement, la pluie

(1) Œuvre d'un scribe (Ennana) auteur du *Conte des deux frères*.

(2) Il y en a deux exemplaires, dont les variantes attestent l'existence d'un modèle ancien.

(3) *Iliade*, XII, 25 ; *Odyssée*, XVI, 457.

(4) Edit. Mullach (*Fragmenta phil. græc.*), p. 14 (collection Didot).

avait pour personnification les Hyades, auxquelles on avait constitué une gracieuse légende. Malheureusement, nous n'avons sur elles que des témoignages appartenant à une période où les croyances primitives ne subsistaient plus que dans le bas peuple, et où le sens exact des mythes était perdu. Mais dans cette partie de la mythologie antique, aussi confuse que la plupart des autres, voici une belle idée à recueillir.

Pour les Grecs, sensuels et poètes à la fois, la pluie qui féconde les champs, c'est l'hymen du ciel s'unissant à la terre. Le désir (Erôs) pousse le Ciel à pénétrer la Terre ; le désir pousse la Terre à recevoir le Ciel. La pluie est nuptiale (*id.* dans la Nouvelle-Zélande). Les fruits de cette union grandiose sont l'herbe que paîtront les troupeaux, les céréales, la belle végétation des arbres. « De tout cela, *c'est moi qui suis la cause.* » Qui parle ainsi ? Aphrodite, dans un fragment d'Eschyle (1) ; Aphrodite, qui est la déesse de la fécondité printanière parce qu'elle règne en maîtresse souveraine sur le cœur des vivants, bêtes, hommes et dieux, sur toute la nature. Or, il y avait des hymnes à Aphrodite ; on l'invoquait ; on la chantait. Au début de son *Hippolyte*, Euripide lui fait dire : « J'ai beaucoup de noms, » froide formule qui ne fait peut-être allusion qu'au grand nombre de villes qui avaient élevé un temple à la déesse, mais formule qui est comme le reste glacé d'une ardente croyance primitive et très générale, attestée par des hymnes.

Ces idées grecques de magie sont passées chez les Latins. Lucain dit, en parlant des incantations d'une magicienne de Thessalie, qu'elles déchaînent une pluie diluvienne, dissimulent Phœbus derrière des nuages, et font gronder la foudre à l'insu de Jupiter lui même :

... omnia complent
Imbribus, et calido producunt nubila Phœbo,
Et tonat ignaro cœlum Jove !...

Sous la plume de Lucain, tout cela n'est sans doute que de la littérature et de la rhétorique ; mais c'est en gros un témoignage de superstitions populaires.

Sénèque (2) dit que la grossière antiquité (romaine) croyait qu'on pouvait attirer ou repousser la pluie par des chants (*attrahi cantibus imbres et repelli*). Si l'on veut avoir une transposition de cette idée, devenue abstraite, ou sa réduction au rôle de simple métaphore (phénomène que nous aurons plus d'une fois l'occasion de constater), on peut citer, dans la liturgie catholique, l'introït du IVe dimanche de

(1) *Danaides*, II. Dans les *Choéphores*, Clytemnestre, racontant l'assassinat de son mari, parle de cet hymen du ciel et de la terre.

(2) *Quæs. nat.*, 4, 7.

l'Avent : « *Rorate cœli desuper, et nubes pluant justum.* Laissez tomber votre rosée d'en haut, cieux ; que des nuages tombe une pluie de justice ! »

Voici un fait voisin, assez curieux. L'auteur arabe du *Livre pour adoucir le temps par la connaissance des airs* (le Caire, imprimerie Tewfikich, 1319 H., p. 7), dit que « si une source est peu abondante et qu'on veuille l'augmenter, il faut choisir sept garçons beaux, sachant bien jouer du *'oud*, connaissant bien le rythme, et doués d'une belle voix. Ils jouent, bien ensemble, un air particulier pendant trois heures ; et la source se met à couler, de sorte que leurs pieds en sont mouillés. »

II

Tout autant que la pluie, le soleil est nécessaire à la vie et à la fécondité du sol. A l'homme, il faut tour à tour du sec et de l'humide ; toute l'existence des fruits de la terre est suspendue à ces deux états de l'atmosphère. Quelle est la loi qui les détermine ? Comment peut-on obtenir l'un ou l'autre ? Le savant moderne ne le sait pas ; mais le primitif n'a pas d'hésitation en matière de météorologie : il possède une doctrine ; il sait que le beau temps et l'orage, comme le chaud et le froid, la lumière et l'ombre, l'abondance et la disette, sont des Esprits, et que l'on doit traiter ces Esprits par des incantations.

La personnification du soleil a été si universelle et le lyrisme que cette idée a provoqué est si abondant que quelques indications suffiront.

Chez les Indiens Ojibwa, au cours d'une cérémonie d'initiation (*midèwiwin*), si le ciel devient menaçant, le prêtre chante pour dissiper les nuages une série d'airs, dont je détache un fragment donné par Hofman (1). La mélodie y est accompagnée de paroles signifiant : *Le ciel est tel que je vous le dis* (comme si le prêtre créait le beau temps, en affirmant que le ciel est beau) :



(1) *Journal de Folklore américain.*

Ces formules, si elles sont reproduites avec exactitude (ce que je suis hors d'état de vérifier, tout en étant disposé à le croire), sont aussi curieuses que les formules du chant pour la pluie. Elle sont, elles aussi, une imitation ; elles aussi, elles cherchent à réaliser « le semblable par le semblable », selon la grande règle magique. J'y vois une image de sérénité. Comment cette image est-elle obtenue ? Je signalerais l'emploi d'une gamme sans demi-tons, si ce n'était là un effet que nous jugeons du point de vue moderne, par comparaison et contraste avec notre gamme actuelle. Mais il y a le mouvement, le grand nombre de points d'orgue, la direction descendante du dessin mélodique, symbolisant ici un retour au calme, l'arrêt prolongé sur certaines notes... tout cela est bien approprié, sinon au génie, du moins à l'intention naïve d'un primitif qui veut arrêter une menace du temps, la suspendre, et qui la combat par l'illusion du phénomène contraire, en s'imaginant que « quand les choses sont dites — ou chantées ! — elles sont faites ».

Un papyrus égyptien du British Museum, traduit par W. Pleyte, indique les « paroles magiques (à dire) lorsqu'on jette Apophis dans le feu ». Ces « paroles » peuvent être considérées comme un chant, car le même mot est employé, dans ce manuscrit (*Paroles* des Pleureuses), pour désigner un véritable hymne divisé en strophes avec refrain. La recette a pour objet de ramener la sérénité dans l'atmosphère et elle est accompagnée de renseignements très précis sur l'opération magique à accomplir : « ...Apophis doit être fait en cire, et son nom maudit gravé sur l'objet en couleur verte ; il faut ensuite le mettre dans le feu, et le feu le consume en présence de Râ. Faites cela au matin, en plein jour, ou au soir, en présence de Râ, lorsqu'il se repose en Ankhiti, à la sixième heure de la nuit, à la huitième heure du jour, quand la nuit tombe, à chaque heure de la nuit ou du jour, à un jour de fête, au premier jour du mois, au sixième, au quinzième, à un jour quelconque : *et il n'y aura plus de foudre ni de tonnerre dans le ciel.* » (Traduction Pleyte.) Nous sommes autorisés à croire qu'un chant faisant partie d'un rituel magique avait lui-même, nécessairement, un caractère magique.

Au moment d'une éclipse, les peuplades sauvages frappent aujourd'hui sur des instruments de peau et de métal et font un bruit assourdissant ; ce n'est certes pas de la « musique », et nous pourrions laisser en dehors d'une histoire de l'art ce tapage grossier, rappelant le charivari encore en usage dans certaines provinces ; mais voici une légende montrant qu'il y a là une très ancienne croyance ; je l'emprunte aux Japonais :

Un jour, la déesse du soleil, Amatérasu, capricieuse comme toutes les déesses, va

se cacher dans une caverne. Voilà le monde plongé dans l'obscurité et l'angoisse. Les dieux qui composent l'Olympe d'Extrême-Orient viennent supplier Amatérasu de reparaître dans son royaume. Elle reste inflexible. Un dieu plus avisé que les autres imagine alors le stratagème suivant. Il prend six grands arcs, les attache fermement ensemble, les fixe sur le sol, et se met à faire vibrer doucement les cordes de cette harpe improvisée. Puis il fait avancer sur le bord de la caverne la blonde Améno-Uzumé, dont la robe est brodée de fleurs, les cheveux noués avec des pampres de vigne. Tandis que les cordes des arcs se font entendre, Uzumé marque la mesure avec une branche de bambou qu'elle tient dans sa main, puis, suivant le rythme, elle danse, enfin elle chante. Attirée et charmée par la puissance de la mélodie, la déesse du soleil sort de sa caverne, et, avec la lumière, la joie est rendue au monde. Cette épreuve donne à réfléchir aux dieux : ils se mettent à cultiver la musique, le chant et la danse, pour que, si le cas se renouvelle, ils puissent se tirer d'embarras.

Comparez, dans le culte catholique, pour tous ces usages, les *Rogations.*

Jules Combarieu.

Publications et exécutions récentes. — Correspondance.

Les origines de la musique descriptive, a propos d'une récente étude de Michel Brenet. — Dans la *Rivista musicale* de Turin, éditée par MM. Bocca (dernier cahier de 1907), notre éminent compatriote Michel Brenet a publié, sur *la musique descriptive*, une étude que je n'ai pu lire au moment où elle a paru, — durant les mois d'hiver, à Paris, le temps fait défaut ! — mais que j'avais mise en réserve, me proposant bien d'en prendre connaissance, au premier loisir, pour mon agrément et pour mon instruction. Michel Brenet est un des rares écrivains dont je ne laisse passer aucun opuscule, certain d'apprendre beaucoup dans tout ce qu'il écrit. Et tout d'abord voici une brève bibliographie du sujet que je lui demanderai la permission de reproduire, en y ajoutant le travail de l'auteur :

Wilhelm Tappert : Chapitre sur la *Zooplastique musicale* dans ses *Musikalische Studien,* Berlin, 1868. Remonte à peine au XVIe siècle.

Jules Carlez : *Les musiciens paysagistes* (*Mémoires de l'Académie de Caen*, 1870, p. 216 et suiv.).

Ad. Jullien : *Airs variés*, 1877, in-12, p. 137. Ne remontent qu'à Lulli.

R. Hohenemser : *Ueber die Programmusik* (*Sammelbände der Int. musikges*, t. I, 1899-1900, p. 307 et suiv. Traite la question de principe ; pas d'historique.

M. Wœlfflin : *Zur Geschichte der Tonmalerei* (*Sitzungsberichte...* mémoires de l'Académie de Munich, années 1897 et 1898). Traite de l'orage en musique, mais ne remonte pas au delà de l'époque classique.

Maurice Griveau : *L'interprétation artistique de l'orage* (dans la *Revue musicale* de Turin, vol. III, année 1896, p. 684 et suiv. *Id.*)

Max Vancsa : *Geschichte der Programmusik* (*Die Musik*, 2e année, t. IV, p. 323 et suiv., 403 et suiv.). Prend la musique instrumentale du XVIIe siècle comme point de départ.

M. Klatte : *Zur Geschichte der Programmusik* (Berlin, 1905), VIIe vol. de la collection publiée par R. Strauss. S'arrête très brièvement à la Renaissance.

Friederick Niecks, auteur d'un gros livre récemment paru en anglais : *Musique à programme dans les quatre derniers siècles* (Londres, 1907).

Michel Brenet : *Essai sur les origines de la musique descriptive* (*Rivista musicale italiana* de Turin, Bocca, dernier fascicule de 1907).

La question que s'est posée Michel Brenet est la suivante : Quelles sont les origines historiques de la musique descriptive ? Quand a-t-elle commencé ? Avec sa prudence habituelle, l'auteur conclut ainsi (p. 729 de la *Rivista* de Turin) :

« Le premier musicien qui s'écria : *Et moi aussi je suis peintre !* se perd dans la foule anonyme des musiciens *du moyen âge*. Peut-être était-ce un de ces moines, retiré dans la paix des cloîtres, qui, entre les longs offices de jour et de nuit, s'occupaient à enluminer des manuscrits et à composer des séquences. On pourrait aisément découvrir dans le répertoire du chant grégorien de nombreux exemples de commentaire ou de description par le chant d'un mot ou d'une phrase du texte. »

Sur un sujet dont je ne connais pas le détail aussi bien que Michel Brenet, mais auquel j'ai beaucoup réfléchi en ce qui concerne les origines, je voudrais soumettre à mon savant confrère quelques observations.

Ce n'est pas au moyen âge que je remonterais pour trouver les premiers monuments de musique descriptive : c'est à la magie musicale de l'époque préhistorique. Notre art musical moderne est issu d'un art musical religieux, et l'art musical religieux est issu lui-même de l'art musical magique qui lui est antérieur. Or les rites religieux et les rites magiques sont fondés sur une même loi : l'*imitation*. De ce fait, je pourrais citer une multitude d'exemples, pris dans tous les pays. Quelques indications me suffiront. Chercher quel est le compositeur qui, le premier, a fait de la description, me paraît aussi illusoire que de rechercher, selon le mot de l'empereur Julien, quel est l'homme qui a éternué le premier. Ce n'est pas à une date, c'est à un *principe* (dont l'application est vieille comme l'humanité) qu'il convient, je crois, de rattacher de pareils faits.

Au ve siècle avant J.-C., il y a chez les Grecs des virtuoses très habiles qui — toutes proportions gardées — faisaient, avec une sorte de clarinette, des tours de force analogues à ceux de nos descriptifs actuels. Leurs prouesses s'encadrent dans un art affranchi de la construction antistrophique et accompagné de danses et de gesticulations mimétiques ayant nettement pour objet la représentation de certains mythes. Les historiens de la musique voient là une dégénérescence ou une évolution, et il est certain que, restreinte à une période limitée et à un genre spécial comme le dithyrambe, cette opinion est exacte ; mais nous devons voir les choses autrement, si nous voulons saisir l'histoire de l'art à ses débuts.

Nous savons que les primitifs ont employé le chant et la danse pour *imiter* des états affectifs et des mouvements extérieurs. Il est inadmissible que, conformément à ce principe de la magie, *le semblable agissant sur le semblable*, on ne se soit pas servi, de très bonne heure, de quelques premiers instruments à vent ou à percussion pour certains mimétismes qui, non seulement sont accessibles à l'exécution instrumentale, mais qui ne sont possibles que par elle : ainsi, pour ne citer qu'un exemple, la danse de chasseurs qui imitait les bonds de certains animaux, trouvait un complément naturel dans la reproduction sur le métal, ou sur une peau tendue, ou sur quelque « flûte de Pan », soit de l'intensité, soit du timbre même de la voix de l'animal qu'on voulait dominer. Il en est de même

pour les bruits de la nature, quand on voulait produire quelque phénomène physique. (Chez les Indiens d'Amérique, *toute* la musique est descriptive.)

On peut rattacher la théorie aristotélicienne de l'imitation, loi de tous les arts, à la magie primitive ; je vois en elle une généralisation systématique d'usages très anciens sur lesquels était fondée l'incantation. Mais il est à remarquer que cette théorie ne vise pas seulement les arts plastiques, les divers genres de poésie, ou la mélodie avec des paroles : elle s'étend aussi à la musique instrumentale pure.

Dans cette curieuse théorie d'Aristote, qui doit nous apparaître avant tout comme un fait dont il convient de donner la raison en cherchant ses antécédents, Aristote affirme qu'on « imite » par le rythme et l'harmonie joints à la parole ou employés *seuls ;* il donne comme exemples d '« imitation » faite sans le secours de la parole et du chant, l'aulétique, la citharistique, et tous les arts de même nature, comme celui de la syrinx. Il considère le jeu de la flûte ou des cordes comme un moyen d'imitation au même titre que l'épopée et la poésie tragique. Après avoir dit que, dans la peinture et dans le drame, on peut représenter les hommes tels qu'ils sont, ou meilleurs, ou pires, il va jusqu'à dire que « dans l'orchestique, *dans l'aulétique et la citharistique*, *ces différences peuvent se rencontrer* ».

Une thèse aussi hardie, tendant à se limiter aux choses morales, ne pouvait être fondée que sur l'observation. La musique instrumentale que connaissait Aristote et qui lui donnait le droit de parler ainsi, avait pu prendre son modèle dans la mélodie chantée avant d'acquérir une science et une finesse capables de représenter les caractères à l'aide des modes et des rythmes ; mais nous savons qu'il y avait une musique instrumentale purement descriptive qui excellait à représenter certains épisodes pittoresques de la vie des dieux. Cette dernière forme, préparée, comme toutes les manifestations d'art, par une période populaire et non artistique, ne peut avoir son origine que dans les rites de la magie.

Il semble qu'il y ait quelque chose de paradoxal à vouloir rattacher les *effets* les plus brillants de l'orchestre moderne à ce qu'il y a de plus lointain et de plus grossier (pour un musicien) dans la civilisation préhistorique. Je suis cependant convaincu que quand un Mendelssohn emploie un souple dessin mélodique pour imiter l'ondulation d'un serpent ; quand Wagner se sert des notes les plus graves d'un bass-tuba pour représenter un dragon monstrueux ; quand un Beethoven ou un Rossini s'appliquent à peindre un orage, ils font — avec le génie en plus et la superstition en moins — un travail que les primitifs ébauchaient déjà dans leurs opérations magiques.

Les faits se sont ainsi succédé :

1re phase : La magie primitive opère à l'aide de rites oraux qui *imitent* l'état affectif ou le phénomène visé par l'incantation ;

2e phase : L'Esprit auquel on s'adresse est désormais regardé comme un dieu supérieur, auquel on donne peu à peu une biographie ; la religion est constituée. Le culte continue à *imiter* les faits qui constituent l'histoire des dieux.

3e phase : De là naissent le drame, le lyrisme, tout l'art religieux, puis l'art profane.

Le lyrisme est fondé sur l'union de la poésie et de la musique, qui, toutes deux, *imitent* à leur façon. Dans une première période, c'est la poésie qui prédomine ; dans une autre, la musique passe au premier rang et finit par s'absorber (sous l'empire romain) dans la pantomime.

On peut concevoir ainsi la genèse et l'évolution des « genres », c'est-à-dire des formes d'art qui ont un caractère plus ou moins savant. Mais en dessous, ou à côté, sans se transformer, et en se bornant à progresser dans le sens de l'adresse pure, a persisté un type d'imitation qui s'est probablement constitué dès l'origine dans les usages de la magie : c'est l'imitation par la musique instrumentale pure.

Sans insister sur cette obscure question des origines, voici un fait bien connu qui permet de rattacher notre brillante musique descriptive du XIXe et du XXe siècle à la magie par l'intermédiaire de la religion.

Par des témoignages divers, — ceux de Strabon, de Pollux et du scholiaste de Pindare, — nous savons qu'en l'honneur d'Apollon, bien avant l'ère chrétienne, on exécutait des « nomes » qui étaient de véritables « symphonies à programme », dont le sujet, comme dans toutes les œuvres antiques, était tiré de mythes précis et de croyances communes : on représentait *la victoire du dieu sur le serpent Python*, légende dont on retrouve l'analogue dans beaucoup d'autres mythologies.

Dans un hymne homérique, il y a une imitation de ce combat et de cette victoire *par la parole* : « Apollon, le dieu qui frappe de loin, lance son trait puissant. Déchiré de cruelles douleurs, le monstre gît palpitant ; il se roule sur un espace immense en poussant de longs et d'épouvantables cris. Il s'enfonce dans la forêt, contracte ses anneaux et se tord çà et là sur le sol, jusqu'au moment où il expire, exhalant sa vie avec des flots de sang. Alors Phœbos-Apollon prononce les imprécations suivantes : « Pourris maintenant là où tu es, sur la terre nourricière des humains ; tu ne vis plus ; tu ne seras plus le fléau des mortels, etc... » Je vois là le développement d'un acte de magie devenu un acte de commémoration, *honoris causa*, quand les Dieux ont remplacé les Esprits et que le culte a une régulière organisation sociale.

Or nous savons que, dans des concours publics, des instrumentistes virtuoses *imitaient* tous les fait indiqués dans l'hymne homérique. La « symphonie », si on peut l'appeler ainsi, avait une introduction (*procœme*) ; une première partie (*ampeira*) qui était la préparation au combat ou la reconnaissance du lieu où la lutte allait s'engager ; une seconde partie qui était la *provocation ;* un troisième mouvement (*iambes*), consacré au combat lui-même, où on entendait les défis d'Apollon mêlés aux sifflements du monstre ; ensuite la victoire du dieu, et enfin (*syringes*) les derniers soupirs du dragon. Le texte de Strabon avait fait croire d'abord que le programme était réalisé à l'aide d'un orchestre varié : cithares, flûtes, trompettes, syrinx, cymbales, chœurs chantés et danses. On pense aujourd'hui que ces diverses formes d'expression étaient dues à un seul et unique aulète, habile à changer de timbre, de rythme, de mode, et chargé de l'exécution tout entière du nome. Quoi qu'il en soit, cette musique *descriptive* était célèbre dans l'antiquité.

A ce moment, la musique est un « art » déjà très avancé, issu de la magie ; l'imitation instrumentale n'aura plus qu'à se détacher du culte et de la croyance et à s'unir à la danse mimétique pour faire les délices de la Rome impériale. Les symphonistes modernes et les faiseurs d'opéras reprendront le legs du passé et le traiteront comme les poètes de la Renaissance traitaient la mythologie antique : ils en tireront des « effets » plus ou moins heureux, ou bien ils s'en serviront comme d'un cadre traditionnel où ils mettront soit l'imitation d'un projet librement choisi, soit l'imitation de leur *moi*.

J. C.

DIVERSES DÉTERMINATIONS DE LA GAMME MAJEURE. — A propos d'une lettre de M. Raouf Yekta (Constantinople) parue ici même le 15 avril, j'ai commencé à résumer (*Revue musicale* du 1er mai) quelques déterminations arithmétiques des degrés de la gamme majeure. Je termine aujourd'hui ce résumé.

Gamme de Delezenne. Ce physicien (professeur à Lille, XIXe siècle) a cru reconnaître empiriquement que le *ré* de la gamme de Zarlino devait être abaissé d'un comma. La gamme est donc, selon lui, d'après la pratique des musiciens qu'il a soumis à ses expériences :

III. *do* *ré* *mi* *fa* *sol* *la* *si* *do*

$\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$

Ici les deux tétracordes *do-fa, sol-do* sont semblables, et ce sont, au contraire, les deux tétracordes *mi-la*, *si-mi* qui ne le sont plus (le premier est un ton de Ptolémée, le second un ton de Didyme ; et cette échelle *mi-mi* est symétrique de II (1).

Ce n'est plus la quatrième quinte, mais la troisième, *sol-ré,* qui est faible.

Toutes les tierces sont harmoniques, à l'exception de la tierce mineure *si-ré*, qui est faible. L'accord mineur *ré-fa-la* est devenu juste, mais c'est maintenant l'accord de la dominante *sol-si-ré* qui est faux, de sorte que, *au point de vue de la gamme majeure*, le perfectionnement que Delezenne a cru apporter à la gamme de Zarlino est au moins contestable.

Mais si, par un processus inverse de celui qui nous a donné la gamme de Zarlino, on construit sous *la-mi-si* trois accords parfaits mineurs, on tombe précisément sur la gamme de Delezenne, qui apparaît ainsi comme la forme harmonique de la gamme mineure normale.

Dans l'enchaînement

sol-si-ré *ré-fa-la*
do-mi-sol *la-do-mi*
fa-la-do *mi-sol-si*

le point de vue harmonique sacrifie donc l'un ou l'autre des accords centraux, selon qu'on envisage l'aspect majeur ou mineur.

La gamme III est beaucoup plus ancienne que Delezenne ne le croyait sans doute, et antérieure même à Zarlino : car c'est celle qui résulte de la division du monocorde adoptée par Bartolomeo Ramis de Pareja (*Musica practica*, Bologne, 1482 ; rééditée par J. Wolf en 1901 dans les publications annexes de la Société internationale de musique ; *tractatus primus, cap. secundum*). Mais j'oublie que je me suis interdit de toucher à l'histoire !

On peut concevoir encore autrement la construction de la gamme.

Lorsqu'on dépasse le cinquième terme de la série des quintes, on tombe sur un son qui, ramené dans les limites de l'octave, frotte contre le premier terme à intervalle moindre qu'un ton. Il semble que plusieurs peuples aient renoncé à franchir ce degré, et se soient arrêtés aux quatre premières quintes, obtenant ainsi une gamme de cinq sons, sans demi-tons :

(1) V. la *Revue musicale* du 1er mai.

do	ré	. fa	sol	la	. do
$\frac{9}{8}$	$\frac{32}{27}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{32}{27}$	

où les seuls intervalles entre deux degrés consécutifs sont la tierce mineure faible, $\frac{32}{27}$, et le ton $\frac{9}{8}$.

Or l'idée vient assez naturellement de recouper les deux tierces et de compléter la gamme en déterminant *mi* et *si* par la condition que l'accord de la tonique (*do-mi-sol*) et celui de la dominante (*sol-si-ré*) soient justes : ce qui conduit à

IV. — do	ré	mi	fa	sol	la	si	do
$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	

Les deux tétracordes *do-fa*, *sol-do* sont semblables, comme dans la gamme de Delezenne ; mais l'ordre des tons majeur et mineur y est inverse : ils sont à tons décroissants ; et non plus à tons croissants.

Cette fois, c'est la cinquième quinte, *la-mi*, qui est faible. Les tierces majeures *do-mi*, *sol-si*, sont harmoniques (par construction), ainsi que les tierces mineures *mi-sol, si-ré.* La tierce majeure *fa-la* est forte (diton pythagoricien) ; les deux tierces mineures *ré-fa* et *la-do* sont faibles.

L'accord de la sous-dominante (*fa-la-do*) est donc faux, ainsi que les accords mineurs *la-do-mi* et *ré-fa-la*.

Cette gamme est donc à peu près aussi défectueuse que celle de Delezenne ; mais peut-être son mode de formation mérite-t-il d'être remarqué.

Elle est d'ailleurs identique à la gamme de Rast que M. Raouf Yekta recommande à la sérieuse attention du Conservatoire ; à cela près qu'elle est rapportée ici à *do* comme tonique, alors que M. Yekta la rapporte à *sol* pour la rendre compatible avec l'accord du violon. En effet, dans le ton de *do* elle ne l'est pas, à cause de sa quinte faible *la-mi* (1). Mais comme il est heureux que le violon n'ait pas une cinquième corde, à une quinte au-dessus de la chanterelle ! les raisonnements de M. Yekta tomberaient par terre. A quoi tient pourtant l'exactitude des intervalles de la gamme ! C'est à faire frémir.

Il est clair que notre auteur n'admet ni la transposition ni la modulation. Et en effet la gamme IV est intransposable comme les deux précédentes. Mais évidemment rien n'empêche de prendre, théoriquement, pour point de départ de cette gamme, un son quelconque, par exemple *do* ; ce qui revient à lire les exemples de M. R. Yekta en clef d'*ut* seconde ligne, évitant ainsi d'effarants tours de passe-passe avec le *fa*, le dièse, le bémol, le bécarre.

Nous ferons de même pour l'échelle du mode hypophrygien (grec ; ou mixolydien médiéval ; ou *Yéguiah* turc) déduite de la gamme IV (page 251 de la *Revue musicale*), qui reprendra *sol* pour point de départ, comme celle déduite de la gamme de Zarlino. A propos de cette dernière échelle hypophrygienne (p. 250, *in fine*), M. Yekta nous dit, d'après le R. P. Dechevrens, que c'est l'échelle de Guy d'Arezzo : cela étonne. A défaut de l'ouvrage du révérend père, j'ai sous les yeux le *Micrologus* ; le chapitre III indique deux procédés pour

(1) Elle ne pourrait même pas servir à commencer la *Danse Macabre!*

diviser le monocorde : l'un et l'autre donnent uniquement les intervalles pythagoriciens.

M. Raouf Yekta reproche à la gamme de Zarlino d'avoir une tierce mineure *ré-fa* faible $\left(\frac{32}{27}\right)$ et une quinte *ré-la* faible $\left(\frac{40}{27}\right)$. « Mais tournez-vous, de grâce... ! » Sa gamme nous offre *deux* tierces mineures faibles (*la-do* et *mi-sol*, dans sa notation, avec *sol* pour tonique), une tierce majeure forte (*do-mi*, diton $\frac{81}{64}$), et une quinte faible (*mi-si*).

Ne s'aperçoit-il pas que « pour ne point gâter l'œil il abîme le nez ? » (Ce doit être un proverbe persan !)

Avec cette gamme, la plupart des doubles cordes deviennent impraticables sur le violon. En particulier on ne peut y produire la quinte *mi-si* avec le premier doigt posé simultanément sur les 3ᵉ et 2ᵉ cordes : car cette quinte, en vertu de l'accord du violon, serait harmonique et par suite *mi* trop bas ou *si* trop haut pour la gamme *Rast* de tonique *sol.* Comment les altistes et violonistes turcs, pour donner satisfaction à leur compatriote, exécuteraient-ils l'avant-dernière mesure de l'ouverture de *Fidelio* ?

Au reste il semble bien, à lire M. Raouf Yekta, que la pratique des violonistes orientaux doive différer sensiblement de celle de leurs confrères d'Occident. De célèbres expériences de Stumpf et Meyer tendent à prouver que ceux-ci, en même temps qu'ils font *toutes* les quintes harmoniques, sans exception, font habituellement l'octave plus grande que le rapport $\frac{2}{1}$, la tierce majeure plus grande que $\frac{5}{4}$, la tierce mineure plus petite que $\frac{6}{5}$.

La vérité est que la pratique ne peut connaître que des tempéraments. Et en effet, où règne la précision impérativement déterminée, où commence la rigidité, il n'y a plus d'art.

G. Allix.

Pour être complet, il reste à donner à la gamme d'aspect majeur IV, un pendant d'aspect mineur, de même que la gamme de Delezenne s'est présentée comme pendant de celle de Zarlino :

Les cinq derniers termes de la série des quintes forment une gamme pentaphone :

mi . *sol* *la* *si* . *ré* *mi*

$\frac{32}{27}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{32}{27}$ $\frac{9}{8}$

Si l'on recoupe les deux tierces en déterminant *do* et *fa* par la condition que les accords mineurs *la-do-mi* et *ré-fa-la* soient justes, on obtient la gamme mineure normale :

mi *fa* *sol* *la* *si* *do* *ré* *mi*,

$\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$

formée cette fois de deux tétracordes de Dydime, et symétrique de IV.

Entre *do* et *do* elle donne les intervalles

V. *do* *ré* *mi* *fa* *sol* *la* *si* *do*

$\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$

Ici le tétracorde supérieur n'embrasse plus une quarte harmonique, mais une quarte forte, $\frac{27}{20}$; *fa-sol* n'est plus qu'un ton mineur.

Les quintes sont harmoniques, à l'exception de la quinte faible *do-sol* ; la tierce majeure *sol-si* est forte, les tierces mineures *mi-sol*, *si-ré* sont faibles.

Les accords *do-mi-sol*, *sol-si-ré*, *mi-sol-si* sont faux.

V est symétrique de l'échelle *mi-mi* tirée de IV.

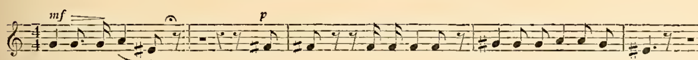
En résumé, nous avons trouvé une gamme indifférente, I, et deux couples, II-III, IV-V, dans chacun desquels la première gamme est un type majeur, la seconde un type mineur.

G. A.

M. Th. Dubois. — Dans un récent concert, M. Risler a obtenu un grand succès par l'exécution d'une très belle *Sonate pour piano* de Th. Dubois. Dans notre prochain numéro, nous consacrerons une analyse à cette brillante et originale composition. (Pourquoi l'éditeur, — Heugel, — à défaut de la date de publication, ne donne-t-il pas au moins le nº d'opus ? Il est bien important de le connaître, quand on veut étudier l'évolution ou les diverses « manières » d'un compositeur !)

« Le Legs de Moussorgski ». — Sous ce titre, Marie Olénine d'Alheim publie des observations critiques (fort justes), quelques documents, et une brève bibliographie sur Moussorgski (1 vol. 192 p. avec textes notés, chez E. Rey). Le principal agrément du livre est dans les « Dits et Chants populaires ». J'en détache la pièce suivante, chef-d'œuvre admirable du génie populaire :

La Berceuse de la Mort.



Le petit pleure. Le feu qui l'éclaire
Teinte la chambre crûment.
Toute la nuit, dans les larmes, la mère,
Seule, a veillé doucement.
Voici le jour qui vient. L'huis s'entrebâille.
Mort ! Oh ! serait-ce toi, Mort ?
Anxieuse, la mère tressaille...

La Mort. Pourquoi donc craindre si fort ?
Vois : l'aube pâle a blanchi la croisée.
Larmes, angoisse, séjour,
O pauvre femme, crois-moi, t'ont brisée.
Dors, que je veille à mon tour.
Tu n'as pas su le calmer ; je demeure ;
J'en ai dompté de plus forts.

La Mère. Laisse ! l'enfant s'agite et, dolent, pleure !
Vois comme tremble son cœur !

La Mort. Oh ! ce n'est rien. Je le calme sur l'heure.
Dors, enfant, dors, enfant, dors.

La Mère. Ses joues pâlissent... Le pouls bat moins vite...
Ah ! tu nous jettes des sorts !

La Mort. Non, c'est bon signe. La fièvre le quitte ;
Dors, enfant, dors, enfant, dors.

La Mère. Va, va, maudite ! tes chants, ô mauvaise,
Ont rendu vains mes efforts.
La Mort. Non ! tu le vois ! C'est mon chant qui l'apaise.
Dors, enfant, dors, enfant, dors.
La Mère. Grâce ! Mets fin à ce chant qui me glace !
Tu lui fais mal sans remords !
La Mort. Folle ! L'enfant dort, son âme était lasse,
Dors, enfant, dors, enfant, dors.

Folklore italien et français. — Mme Adaïewski, dont les études sur les mélodies populaires sont si appréciées, nous écrit de Venise pour nous communiquer le texte du mémoire qu'elle a lu au récent congrès féministe de Rome, et où elle proposa aux femmes italiennes de recueillir avec soin certaines chansons populaires relatives à l'enfance, en commençant par les *berceuses*. Cette charmante proposition fut acceptée à l'unanimité. Mme Adaïewski nous écrit en même temps pour nous demander si la *Revue musicale* ne voudrait pas prendre l'initiative de la constitution d'un répertoire où seraient réunies toutes les chansons populaires françaises. Nous répondrons à notre savant correspondant : que ce projet a été déjà réalisé au XIXe siècle, en France, par le ministre Fortoul, sur l'initiative d'Ampère et de Vincent ; qu'en exécution d'une mesure officielle (décret du 13 septembre 1852), des collections d'airs populaires ont été constituées en 6 volumes manuscrits, actuellement à la Bibliothèque nationale où ils figurent sous la cote *Manuscrits français, nouvelles acquisitions*, nos 3338-3343, avec une brève préface de G. Raynaud ; que, depuis, ce projet a été repris individuellement, par un assez grand nombre de folkloristes français, dont les recueils sont publiés ; que le sujet nous paraît à peu près épuisé aujourd'hui ; que cependant la *Revue musicale* accueille toujours avec empressement les chansons populaires inédites qui lui sont envoyées.

M. Casella, pianiste émérite, chef d'orchestre de moindre envergure, dirigeait récemment la *Symphonie concertante* de Georges Enesco ; il nous envoie la lettre suivante dont on appréciera l'ingénuité :

Le 2 juin 1908.

Monsieur,

En lisant le numéro de la *Revue musicale* du 1er juin, je constate qu'en parlant assez longuement (et dans des termes que je ne saurais trop approuver) de mon très cher ami Georges Enesco et de la première exécution de sa *Symphonie concertante*, vous n'avez oublié qu'une chose, c'est de nommer le chef d'orchestre ; et je vous serais bien reconnaissant de bien réparer cet oubli, car vous me paraissez appartenir à la catégorie des personnes qui considèrent une « première audition » d'Enesco comme un événement musical suffisamment important pour que le nom du ou des interprètes soit mentionné, surtout dans le cas présent, où il s'agit de la plus belle œuvre qu'il ait écrite, *par ma seule initiative*, œuvre enfin arrachée aux cartons, où *depuis sept ans* un certain nombre de chefs d'orchestre (et non des moindres) l'avaient condamnée.

Je compte sur votre courtoisie pour insérer la présente, et vous prie de croire. Monsieur, à l'expression de ma plus distinguée considération.

Alfred Casella.

La harpe chromatique. — Au sujet de la harpe chromatique, nous avons reçu de confrères de la presse deux lettres que nous refusons nettement d'insérer, bien qu'elles soient conformes à notre opinion sur les principes, à cause des attaques qu'elles contiennent contre la vie privée de certaines personnes. La *Revue musicale* tient à honneur de ne traiter que des questions d'art, de théorie, d'histoire, et de n'appartenir à aucune coterie.

Au contraire, nous insérons très volontiers la lette ci-dessous, parce qu'elle est d'un tout autre esprit.

Nous ferons remarquer à ce propos une singulière contradiction des adversaires du nouvel instrument. Ils déprécient la harpe chromatique, même ils contestent qu'elle ait reçu l'approbation des techniciens et des « compositeurs »; d'autre part, ils voudraient qu'on la mît de côté *parce qu'elle tend à remplacer l'ancienne harpe à pédales et constitue pour elle un danger*. Thèse singulière ! S'il s'agissait de supprimer un privilège pour le remplacer par un autre, nous serions les premiers à nous y opposer ; mais comment peut-on dire sérieusement que la harpe Lyon menace de remplacer la harpe Erard, lorsqu'on affirme, d'autre part, que jusqu'à ce jour la harpe Pleyel n'a eu qu'un médiocre succès ? N'est-ce pas contradictoire ? Les cinq dernières années ne montrent-elles pas, au contraire, que les deux instruments peuvent vivre côte à côte avec justice égale pour tous ?

Pour affirmer notre impartialité, nous insérerons avec empressement toute lettre où on répondrait, en lui opposant des documents précis, à M. Lyon.

Paris, 9 juin 1908.

« Mon cher Directeur,

Vous avez été un des premiers à proclamer que la harpe chromatique arrivait à son heure pour donner satisfaction aux compositeurs modernes qui, sans conclure qu'une harpe chromatique ne doit servir qu'à faire des gammes chromatiques, ont été heureux de trouver, dans ce nouvel instrument, un esclave docile de leurs œuvres modulantes et un interprète fidèle de leurs pensées musicales.

On a cherché à créer autour de la harpe chromatique Pleyel une série de légendes que je vous demanderai la permission de combattre pour les détruire, si vous voulez bien donner l'hospitalité, dans votre Revue si documentée, à l'exposé de faits qui présenteront, pour vos lecteurs, je l'espère, un réel intérêt.

A l'intérieur des fortifications de Paris, la harpe chromatique compte pour adversaires :

1° Les défenseurs de la harpe à pédales, que je ne songe pas à attaquer d'ailleurs, en lui laissant le répertoire musical qui a été fait pour ses ressources comme pour ses difficultés ;

2° Les défenseurs hyperexcités de la maison qui construit en France ces harpes à pédales et du professeur qui les enseigne jalousement au Conservatoire. Celui-ci, depuis quelque 15 ans, s'est donné la tâche de combattre l'instrument rival. Il s'ingénie à signaler que les simplifications réalisées dans la harpe chromatique ont pour objet d'éliminer peu à peu, pour la faire disparaître ensuite, l'ancienne harpe à pédales.

Les faits répondent à ce procès de tendance. Aucune démarche n'a jamais été faite auprès de qui que ce soit pour déposséder les harpistes à pédales consciencieux des postes qu'ils occupent pour l'instant. Mais si les vieux orchestres symphoniques ou des théâtres continuent à utiliser leurs anciens harpistes à pédales, il faut bien constater, à moins de ne pas vouloir voir, que les organisations orchestrales modernes n'hésitent pas, quand l'occasion s'en présente, à s'adresser aux harpistes chromatiques formés au Conservatoire de Paris ou ailleurs.

Il me paraît intéressant, à ce propos-là, de vous envoyer en communication deux lettres très suggestives : la 1re est de M. Grégor, directeur de l'Opéra-Comique de Berlin, et montrera à un organiste célèbre que c'est lui qui s'est trompé et non pas moi, relativement à l'utilisation de la harpe chromatique Pleyel en Allemagne.

Cette lettre répond d'ailleurs, et victorieusement, à cette critique, désormais à remiser aux accessoires démodés, que la harpe chromatique n'était pas un instrument d'orchestre.

Berlin, 31 mars 1908. — Cher Monsieur, — La harpe chromatique présente des avantages si incontestables que j'ai introduit cet instrument dans l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il est même déjà en usage depuis trois ans. Le mécanisme savant de cet instrument donne au musicien la plus grande facilité possible pour porter toute son attention sur l'exécution artistique de sa partie. De ce fait, la diction musicale doit naturellement gagner beaucoup, et c'est un avantage qu'on ne saurait trop apprécier en considérant les difficultés de tâche qui incombent à un orchestre d'opéra. Comme, en outre, le son vigoureux, plein et intensif, de la « harpe Pleyel » laisse bien en arrière l'effet des harpes employées jusqu'ici, cet instrument excellent ne peut qu'être très vivement recommandé à tous les orchestres.

Il m'est aussi très agréable de vous dire tout le bien que je pense de votre « harpe luth ». C'est un instrument indispensable pour rendre des effets analogues à celui pour lequel j'ai eu l'occasion de l'employer dans la Louise *de M. Charpentier. Il doit convenir parfaitement pour* Les Maîtres Chanteurs.

De plus, son timbre caractéristique, qui évoque la sonorité du clavecin, le rend propre à l'interprétation de pièces écrites pour ce dernier instrument, et comme le dispositif des cordes, identique à celui de vos excellentes harpes chromatiques, permet l'exécution de toutes les combinaisons harmoniques, c'est un instrument irréprochable.

Avec mes sincères félicitations pour vos ingénieuses inventions, recevez, cher Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Hans GRÉGOR.

Après la lecture de cette lettre, on se demandera s'il est loisible à quiconque n'est pas fou, aveugle ou inconscient, de ne pas reconnaître que la harpe chromatique actuelle est bien un instrument d'orchestre.

Il est bon de noter que l'Opéra-Comique de Berlin, comme celui de Paris, fait de brillantes affaires et satisfait, par suite, son public.

Il est aussi intéressant de signaler, à ce point de vue-là, qu'entre le 12 mars et le 22 avril 1908, pour ne prendre que cette période, 16 lettres concluant à l'opportunité de l'enseignement et à la nécessité de la harpe chromatique me sont

parvenues, des chefs d'orchestre dont les noms suivent : Ysaye, Richard Strauss, Amalou, Camille Chevillard, Frédéric Le Rey, G. Witkowsky, Barrau, Léon Jehin, J. Kerrion, Louis Pister, Marcel Labey, Emile Bourgeois, Pierre Monteux, J. Jemain, Viardot et Félix Mottl.

La harpe chromatique, d'invention française, est, à l'heure actuelle, enseignée dans les conservatoires officiels suivants : Paris, Lille, Nîmes, Marseille, Perpignan, Bruxelles, Ixelles, Verviers, Milan, Bologne, Venise, Gênes, Pesaro, Berlin, Londres, et, en dehors de cela, dans une série de centres d'enseignement où l'ancienne harpe n'a jamais été enseignée. Ceci démontre le côté pratique de la harpe nouvelle, car il faut bien se rappeler qu'il y a beaucoup de conservatoires où jamais la harpe, pas plus à pédales que sans pédales, n'a été enseignée. Si, au Conservatoire de Nancy, on n'enseigne que la harpe à pédales pour le moment, au Conservatoire de Lille, depuis quelque 15 ans, on n'enseigne que la harpe chromatique Pleyel sans pédales.

Aux paroles de libéralisme de Massenet concluant à l'utilité de la harpe chromatique, viennent s'ajouter les approbations, par lettres ou par œuvres déjà écrites, des 20 prix de Rome français dont les noms suivent : Gustave Charpentier, Charles Silver, Emile Pessard, Henri Maréchal, Paul Hillemacher, Henri Lutz, Bourgault-Ducoudray, Charles Lefebvre, George Hue, Gaston Carraud, Max d'Ollone, Claude Debussy, Xavier Leroux, Paul Puget, Henri Büsser, Florent Schmidt, Février, Pech, Kunc, Levadé.

Les prix de Rome de Belgique qui viennent d'être couronnés aux deux derniers concours ont écrit dans leurs œuvres des parties fort importantes pour la harpe ; et ces parties ont été écrites pour la harpe chromatique.

Si à ces prix de Rome on ajoute les noms des compositeurs suivants : Reyer, A. Périlhou, A. Zurfluh, Georges Sporck, Jean Huré, Emmanuel Moor, Anselme Vinée, Gabriel Grovlez, Paul Rougnon, Mancinelli, Sarreau, A. Weingartner, L.-M. Tedeschi, Reynaldo Hahn, Kunc, qui, par leurs lettres du mois de mars 1908, ont approuvé la harpe chromatique, on comprendra qu'elle répond réellement à un besoin moderne.

Elle a d'ailleurs été d'une application nécessaire toute récente lors des représentations de l'œuvre de M. Mancinelli, le compositeur italien fameux qui vient d'avoir tant de succès non seulement en Italie, mais en Portugal, dans d'autres pays de l'Europe, voire même en Amérique.

La lettre que j'ai reçue de M. Mancinelli éclairera la religion de vos lecteurs d'une façon très complète.

25 mars 1908. — Cher Monsieur, — De retour de Lisbonne, je m'empresse de vous écrire pour vous témoigner encore une fois combien j'ai apprécié, pendant les représentations de mon opéra Paolo et Francesca *au théâtre San Carlos, les services rendus par la harpe-luth, dont vous êtes l'inventeur.*

Je suis enchanté d'avoir ainsi l'occasion de vous dire mon admiration pour les perfectionnements apportés par la maison dans le piano *Pleyel, qui peut justement être considéré aujourd'hui comme le « Stradivarius » des instruments à clavier. J'ai admiré beaucoup aussi dans votre établissement, à côté du double piano, très pratique pour les artistes et amateurs qui désirent jouer à deux instruments, votre invention très utile de la « harpe chromatique », que je*

voudrais voir adopter dans tous les conservatoires et dans les grands orchestres.

Agréez, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

Votre dévoué,

L. MANCINELLI.

J'aurai le plaisir, si vous me le permettez, de vous envoyer, pour un prochain article, d'autres documents qui présenteront la question sous un de ses autres aspects, et vous prie d'agréer l'assurance de mes très amicaux sentiments.

GUSTAVE LYON,
Directeur de la maison Pleyel.

A PROPOS D'HIPPOLYTE ET ARICIE. — Nous recevons la lettre suivante :

Paris, 8 juin 1908.

MONSIEUR ET CHER DIRECTEUR,

J'ai lu avec grand intérêt le remarquable article de M. Quittard sur *Hippolyte et Aricie*, publié dans la *Revue musicale* du 1er juin. Ce travail de votre distingué collaborateur m'a suggéré quelques réflexions que je me permets de vous exposer.

Chacun s'est accordé à voir dans l'abbé Pellegrin un poète médiocre; c'était justice. Mais personne n'a songé que, de Lulli à Gluck, l'opéra est un peu à la tragédie ce que la parodie du théâtre de la Foire est à l'Opéra. Or cette vérité fournit l'explication de maintes faiblesses livresques.

Il ne faut pas oublier que l'abbé Pellegrin vivait en marge de la société dévote, en un monde où le libertinage des idées faisait bon commerce avec l'hypocrisie des mots. Par son éducation littéraire, par le tour de ses conceptions, par ses fréquentations même, ce dévoyé de l'Eglise était parodiste, et il le savait si bien qu'il crut prudent d'expliquer ses intentions dans une préface qui est un modèle de raisonnement paradoxal. (Voir le beau travail de M. Charles Malherbe, l'érudit à qui nous devons les commentaires des œuvres de Rameau dans l'édition Durand.)

Qui nous dit que l'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ* (mise en cantiques SUR DES AIRS D'OPÉRA !) ne voulut pas, dès la première heure, ridiculiser un tantinet la *Phèdre* de Racine ? Que savons-nous d'un texte primitif transformé, sans doute, au gré du compositeur, et n'est-ce point exagérer que dire de Pellegrin qu'il fut un *misérable dramaturge* ? Si nous respectons le caractère du temps, il apparaît, au contraire, comme un dramaturge lyrique fort avisé, toujours prêt à sacrifier son texte aux exigences musicales et scéniques, flattant le goût de ses contemporains qui se souciaient fort peu de l'unité d'action dans le temple où régnait Terpsichore en maîtresse absolue.

Relisons la lettre de Rameau à Houdart de la Motte (25 octobre 1727), et nous verrons que le théoricien est un naturiste et non un psychologue. Il prêche le « beau naturel » ; il évoque sa science ; il entend peindre des matérialités, mais il ne se pique nullement d'interpréter les mouvements subtils de l'âme. Son domaine se borne à l'expression des colères célestes et des joies humaines. La douleur de ses héros est à peine du désenchantement et leurs amours ne vont jamais jusqu'à la sublime folie.

Rameau n'a pas souffert de l'insuffisance des librettistes, parce qu'il rompait ses collaborateurs à ses vouloirs. Il lui arriva fréquemment de modifier des scènes entières ; mais il faut ajouter que ses prétentions relevaient de la technique musicale et non de la littérature. Son génie faisait bon marché des vers médiocres ; il entendait seulement qu'ils fussent adéquats, par la forme, à sa manière d'écrire.

Et je prétends que si l'auteur de *Platée* l'avait voulu, *Hippolyte et Aricie* devenait un véritable opéra bouffe, car le livret prêtait à la parodie, de par les intentions primitives de Pellegrin, grand déformateur des tragiques et fournisseur d'histrionies.

En ce qui regarde les ballets de l'œuvre de Rameau, j'abonde dans le sens de M. Quittard ; ils ne respectent ni le caractère, ni l'allure, ni le rythme de la musique. Mais je ne pense ni comme lui ni comme la plupart de os confrères au sujet des costumes et des décors qui constituent la partie la plus critiquable de la remise de la pièce.

L'admirable collection des costumes du xviiie siècle que possède la bibliothèque de l'Opéra pouvait fournir des modèles d'autant plus précieux qu'ils sont, eux aussi, traités selon l idéal du temps. Pourquoi donc avoir voulu paraître s'inspirer du néo-grec de la *Belle Hélène* ou d'*Orphée aux Enfers* ?

Et pourquoi n'avoir pas, par une étude raisonnée, reconstitué des décors qui eussent apporté à l'œuvre un élément feérique absolument nécessaire ?

Passe encore pour la forêt d'Erymanthe ; mais que signifie le temple de Diane traité à la Fragonard ? Et pourquoi cette sombre entrée des Enfers, alors qu'il est de toute certitude que les décorateurs d'autrefois s'appliquaient à donner l'illusion d'un milieu flamboyant ?

Où donc le char attelé du IVe acte ? Où donc le nuage « transportant Aricie dans la forêt qui porte son nom » ? Enfin pourquoi les Zéphyrs n'amènent-ils plus Hippolyte dans un char ? Pourquoi le fils de Thésée apparaît-il au tournant d'une coulisse dans la posture d'un demi-dieu qui prendrait un bain de siège ?

Je sais bien qu'on objecte la nécessité d'*interpréter* une œuvre si lointaine. Je ne suis point de cet avis. En art, on ne crée pas du vieux neuf. Le respect du style s'impose avec toutes les invraisemblances et les erreurs que ce style comporte. Le théâtre du xviiie siècle, dénaturé dans son essence, n'a même plus l'intérêt d'une reconstitution historique. La destruction de l'ambiance modifie le sens de l'œuvre, abolit ce qu'avait de pompeux et de naïf à la fois l'opéra sous Louis XV et met en conflit les sens de l'ouïe et de la vue. Qui songerait à traduire Montaigne en argot moderne, à changer les costumes des toiles de Watteau ou à passer la robe de chambre de Balzac à l'Hercule Farnèse de Glycon ?

Voilà, Monsieur et cher Directeur, ce qu'il m'a paru utile de dire dans une lettre, à titre de constatation, simplement.

Veuillez agréer, Monsieur et cher Directeur, l'assurance de mes sentiments dévoués.

LE SOLITAIRE DE PASSY.

Documents : L'Académie de Danse et Louis XIV.

Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris, données a Paris au mois de mars 1661. — vérifiées au Parlement le 30 mars 1662. (Pièce originale conservée aux archives de l'Opéra.)

Louis par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et avenir, Salut. Bien que l'Art de la Danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnestes et plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entr'autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et plus utiles à notre Noblesse, et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en tems de Guerre dans nos armées, mais même en tems de Paix dans le divertissement de nos Ballets ; néanmoins il s'est pendant les désordres et la confusion des dernières guerres, introduit dans ledit Art, comme en tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable, que plusieurs personnes, pour ignorans et inhabiles qu'ils ayent été en cet Art de la Danse, se sont ingérés de la montrer publiquement, en sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui se sont trouvés capables de l'enseigner ayent par leur étude et par leur application si longtems résisté aux essentiels défauts, dont le nombre infini des ignorans ont tâché de la défigurer et de la corrompre en la personne de la plus grande partie des gens de qualité. Ce qui fait que Nous en voyons peu dans notre Cour et suite, capables et en état d'entrer dans nos Ballets et autres semblables divertissemens de Danse, quelque dessein que Nous eussions de les y appeler. A quoi étant nécessaire de pourvoir, et désirant rétablir ledit Art dans sa Première perfection et l'augmenter autant que faire se pourra, Nous avons jugé à propos d'établir dans notre bonne Ville de Paris une Académie Royale de Danse, à l'exemple de celles de peinture et sculpture, composée de treize des Anciens et plus expérimentés au fait dudit Art, pour faire par eux en tel lieu et maison qu'ils voudront choisir dans ladite Ville l'exercice de toute sorte de Danse, suivant les Statuts et Réglemens que Nous en avons fait dresser en nombre de douze principaux articles. A ces causes, et bonnes considérations à ce Nous mouvant, Nous avons par ces présentes signées de notre main, et de notre pleine puissance et autorité royale, dit, statué et ordonné, disons, statuons et ordonnons, voulons et Nous plaît, qu'il soit incessamment établi en notre dite Ville de Paris une Académie royale de Danse que nous avons composée de treize des plus expérimentés dudit Art, et dont l'adresse et la capacité Nous est connüe par l'expérience que Nous en avons souvent faite dans nos Ballets, ou Nous leur avons fait l'honneur de les appeler depuis quelques années : sçavoir, de François Galland, sieur du Désert, Maître ordinaire à danser de la Reine notre très chère Epouse; Jean Renauld, Maître ordinaire à danser de notre très-cher et unique frère le Duc d'Orléans ; Thomas le Vacher ; Hilaire d'Olivet; Jean et Guillaume Reynal, frères ; Guillaume Queru ; Nicolas de l'Orge; Jean-François Piquet ; Jean Grigny ; Florent Galand Désert, et Guillaume Renaud : lesquels s'assembleront une fois le mois, dans tel lieu ou maison qui

sera par eux choisie et prise à frais communs, pour y conférer entr'eux du fait de la Danse, aviser et délibérer sur les moyens de la perfectionner et corriger les abus et défauts qui y peuvent avoir été ou être ci-après introduits ; tenir et régir ladite Académie suivant et conformément aus dits Statuts et Règlemens ci-attachés sous le contre-scel de notre Chancellerie : lesquels Nous voulons être gardés et observés selon leur forme et teneur, faisant très-expresses déjenses à toutes personnes, de quelque qualité qu'elles soient, d'y contrevenir, aux peines y contenües, et de plus grandes s'il y écheoit.

Voulons que les sus-nommés et autres qui composeront ladite Académie, joüissent à l'instar de ladite Académie de peinture et sculpture, du droit de committimus, de toutes leurs causes personnelles, possessoires hypotéquaires ou mixtes, tant en demandant que défendant, pardevant les Maistres des Requestes ordinaires de notre hotel, ou aux Requestes du Palais à Paris, à leur choix ; tout ainsi qu'en jouissent les Officiers Commensaux de notre Maison, et décharge de toutes Tailles et Curatelles, ensemble de tout Guet et garde. Voulons que ledit Art de Danse soit et demeure pour toujours exempt de toutes Lettres de Maîtrises, et si par surprise ou autrement, en quelque manière que ce soit, il en avoit été ou étoit ci-après expédié aucune, Nous les avons dès à-présent revoquées, déclarées nulles et de nul effet ; faisant très-expresses défenses à ceux qui les auront obtenües de s'en servir, à peine de quinze cens livres d'amende, et autant de dommages et intérêts, applicables à ladite Académie. Si donnons En Mandement à nos amés et féaux les gens tenants notre Cour de parlement de Paris, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et registrer, et du contenu en icelles faire joüir et user ledit Désert, Renault et autres, de ladite Académie Royale, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens contraires. Car tel est notre plaisir. Et afin que ce soit chose ferme et stable à toûjours, Nous avons fait mettre notre scel à ces dites présentes, sauf en autres choses notre droit et l'autrui en toutes. Données à Paris *au mois de Mars, l'an de grace mil six cens soixante un, et de notre Regne le dix-neuf. Signé* Louis. *Et sur le repli, par le* Roy, De Guenegaud, *pour servir aux Lettres pour l'Etablissement d'une Académie royale de Danse. Visa, Seguier.*

Régistrées oüy à ce consentant le procureur général du Roy, pour joüir par les impétrans de l'effet et contenu en icelles, aux charges portées par l'arrest de vérification de ce jour. A Paris en parlement le 30 mars 1662. Du Tillet.

STATUTS

Que Sa Majesté veut et entend être observés en l'Académie Royale de Danse qu'elle désire être établie en la Ville et Fauxbourgs de Paris, à l'instar de celles de Peinture et Sculpture.

Premièrement, *ladite Académie sera composée des plus anciens et plus expérimentés Maîtres à Danser, et plus experts au fait de la Danse, au nombre de treize* ; *sçavoir, de François Galland, sieur du Désert, Maître ordinaire de la Reine* ; *Jean Renauld, maître à danser de Monsieur frère du Roy* ; *Thomas le Vacher* ; *Hilaire d'Olivet* ; *Guillaume Queru* ; *Jean et Guillaume Reynal* ; *Nicolas de l'Orge* ; *Jean-François Piquet* ; *Jean Grigny* ; *Florent Galland Desert, et Guillaume Renaud.*

2.

Les dits treize anciens s'assembleront une fois le mois, au lieu et maison qui sera à cet effet par eux choisie et prise à frais communs, pour conférer entr'eux du fait de Danse, aviser et délibérer sur les moyens de la Perfectionner et corriger les abus qui y peuvent avoir été ou pourroient être introduits.

3.

Il sera fait choix entre lesdits anciens de deux d'entr'eux, pour à tour de rôle se trouver le Samedy de chaque semaine, pour y recevoir ceux des autres Maîstres à Danser, ou autres qui se voudront entremettre d'enseigner la Danse, et les instruire touchant la manière de danser, et montrer tant les anciennes que nouvelles Danses qui auront esté ou seront inventées par lesdits treize Anciens ; en sorte que ceux qui s'en voudront instruire, se puissent rendre plus capables de montrer et éviter les abus et les mauvaises habitudes qu'ils pourroient pour ce avoir contractées.

4.

Toute sorte de personnes de quelque qualité et condition qu'ils soient, maîstres, fils de Maistres et autres, auront entrée dans ladite salle, et seront receus à s'instruire des choses susdites, et les apprendre de la bouche et par les enseignemens qui seront donnés par lesdits Anciens aux autres Maistres dudit Art.

5.

Pourront aussi les autres Anciens desdits treize, se trouver dans ledit lieu ou salle avec lesdits Députés ledit jour, pour y donner leur avis sur les choses qui s'y présenteront, et les instructions et enseignemens qui leur seront demandés touchant lesdites Danses quoiqu'ils ne soient pas de service et de semaine en ladite Académie.

6.

Les autres Maistres enseignans la Danse dans ladite Ville et fauxbourgs de Paris, pourront aspirer à estre du nombre desdits anciens et académistes et estre receus et admis en ladite Académie, en cas qu'ils en soient jugés dignes et capables par lesdits Anciens à la pluralité des voix ; après que lesdits aspirans auront en la présence desdits Anciens, au jour qui sera par eux à cet effet assigné, fait exercice de toute sorte de Danses tant anciennes que nouvelles, et même de pas de Ballet, en payant par lesdits aspirans la somme de cent cinquante livres pour les fils de Maistres, et trois cens livres pour les autres, lesdites sommes applicables aux ornemens, frais et dépenses communes de ladite Académie.

7.

Tous ceux qui voudront faire profession de Danse en ladite Ville et faux-

bourgs, seront tenus de faire enrégistrer leurs noms et demeures sur un Registre qui sera à cet effet tenu par lesdits anciens, à peine par eux de demeurer décheus de Privilèges de ladite Académie et de la faculté d'estre jamais admis dans le nombre desdits anciens et Académistes.

8.

Ceux desdits Anciens et autres faisans profession de la Danse, qui auront fait ou voudront faire, inventer et composer quelque Danse nouvelle, ne la pourront montrer qu'elle n'ait été préalablement vüe et examinée par lesdits anciens, par eux approuvée à la pluralité des voix, eux à cet effet assemblés aux jours à ce destinés.

9.

Les délibérations qui seront prises concernant le fait de la Danse par lesdits Anciens, assemblés comme dessus, seront exécutées selon leur forme et teneur, tant par lesdits Anciens que par les autres faisans profession de la Danse et aspirans à ladite Académie, aux peines cy-dessus, et de cent cinquante livres d'amende contre chacun des contrevenans.

10.

Pourront les dix Anciens académistes et leurs enfans, montrer et enseigner en cette Ville et fauxbourgs de Paris et ailleurs en l'étendüe du Royaume toutes sortes de Danses, sans qu'ils puissent être pour quelque cause ou prétexte que ce soit, obligés, nécessités ou contraints, de prendre à cause de ce aucunes Lettres de Maîtrise, ni autre pouvoir que celui qui leur sera pour ce donné par ladite Académie, en la manière et dans les formes ci-dessus.

11.

Le Roy ayant besoin de personnes capables d'entrer et danser dans les Ballets et autres divertissemens de cette qualité, Sa Majesté faisant l'honneur à ladite Académie de l'en faire avertir, lesdits anciens seront tenus de lui en fournir incessamment d'entr'eux ou autres tel nombre qu'il plaira à Sa Majesté d'ordonner.

12.

Les affaires communes de ladite Académie seront poursuivies, soutenües et défendües par lesdits académistes, à frais communs, dont le fond sera reglé et fait entr'eux, ainsi qu'il sera à cet effet par eux avisé à la pluralité des voix, eux à cet effet assemblés en la manière ci-dessus.

ENREGISTREMENT.

Régistrées, oüi, et ce consentant le Procureur général du Roy, pour être exécutées selon leur forme et teneur, suivant l'arrest de vérification de ce jour. A Paris en Parlement le 30 mars 1662. Du Tillet.

Nous donnerons un bref commentaire de cette pièce dans notre prochain numéro.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST.

Voyages à prix réduits.

La Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest, qui dessert les stations balnéaires et thermales de la Normandie et de la Bretagne, fait délivrer jusqu'au 31 octobre, par ses gares et bureaux de ville de Paris, les billets ci-après qui comportent jusqu'à 50 o/o de réduction sur les prix du tarif ordinaire.

1° *Bains de mer et eaux thermales.*

Billets valables suivant la distance 3, 4, 10 ou 33 jours ; ces derniers donnent le droit de s'arrêter, à l'aller et au retour, à une gare au choix de l'itinéraire suivi, et peuvent être prolongés d'une ou de deux périodes de 30 jours, moyennant supplément de 10 o/o pour chaque période.

2° *Excursions sur les côtes de Normandie, en Bretagne et à l'île de Jersey.*

Billets circulaires valables un mois (non compris le jour du départ) et pouvant être prolongés d'un nouveau mois moyennant supplément de 10 o/o.

Dix itinéraires différents, dont les prix varient entre 50 et 115 fr. en 1re classe et 40 et 100 fr. en 2e classe, permettent de visiter les points les plus intéressants de la Normandie, de la Bretagne et l'île de Jersey.

Pour plus de renseignements consulter le livret guide illustré du réseau de l'Ouest, vendu 0 fr. 50 dans les bibliothèques des gares de la Compagnie.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

pas Les com - bats sont nos fê - tes les combats les com-

pas Les com - bats sont nos fê - tes les combats les com-

f

- bats sont nos fê - - tes Les com - bats sont nos fê -

- bats sont nos fê - - tes Les com - bats sont nos fê -

Timb.

- tes Les com - bats sont nos fê - tes

- tes Les com - bats sont nos fê - tes

LARMOR

De Morven enfants valeureux,
Qui venez protéger une juste vengeance,
O combien votre aspect et vos chants belliqueux
Rallument dans mon cœur de joie et d'espérance!
Un ingrat me trahit: ô guerriers généreux,
Quel châtiment jamais égalera l'offense!
Je lui donnai ma fille.. Eh bien, pour récompense
Le traître me ravit mon trône et mes états.
Mes jours trop longs lassaient sa lâche impatience:
«A quoi te sert, dit il, une vaine puissance?
Tes beaux jours sont passés, vieillard. Ton faible bras
Ne peut plus soutenir la lance:
Règne dans les festins, laisse-nous les combats.

ULLIN

O forfait!..

MALVINA

Mais aussi, tu te souviens, mon père
Qu'à ces mots rien ne put apaiser ton courroux,
Et qu'alors, aigrissant cette âme ardente, altière,
Tes perfides guerriers surent seuls, entre vous,
Allumer cette horrible guerre,
Que sans eux, jamais, mon époux....

LARMOR

Qu'importe! En a-t-il moins mérité ma colère?
Suis-je moins avili? Suis je moins offensé?
Ne suis-je pas errant, dépouillé, solitaire?
De mon palais, enfin, ne fus-je pas chassé?
Oui, guerriers, tels sont les outrages
Qu'il a fait à mes cheveux blancs.
Au fond de ces forêts, dans ces antres sauvages,
J'ai caché mes malheurs et mes vœux impuissants.
C'est là que, nuit et jour, pensant à mon injure
Sans appui, sans secours, me nourrissant de pleurs,
Au ciel, à mes ayeux, à toute la nature,
Ma triste voix demandait des vengeurs.
Invincibles guerriers, vos cœurs sont magnanimes:
Je vous ai vu frémir au récit de ses crimes;
Vos yeux étincelants m'annonçent vos fureurs...
Vengez moi, répandez le ravage et la guerre,
Que le traitre périsse abimé sous les flots:
Qu'il meure, et que sa tombe obscure et solitaire
Soit loin des tombes des héros!..

MORCEAU D'ENSEMBLE

Nº 4

Allegro.

Les Guerriers

Vers le pa_

Vers le pa_

Allegro.

Altos et Basses

Fl. Hautb. Clar.

PIANO

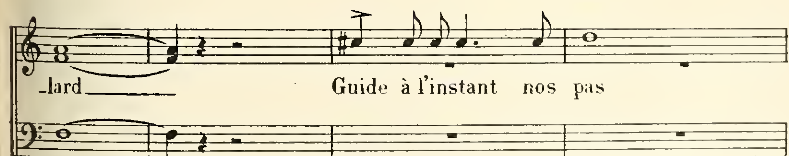
f

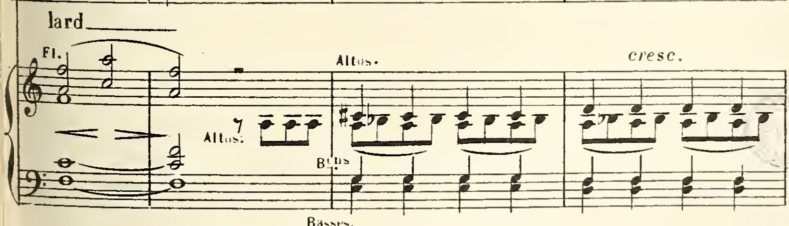
ff











Guide à l'instant nos pas Ce glaive à soif du sang des

Guide à l'instant nos pas Ce glaive à soif du sang des

Fl. Hautb. Clar.

ff

trai - tres Ce glaive a soif du sang des traî - tres Perfide U-

trai - tres Ce glaive a soif du sang des traî - tres Perfide U-

MALVINA.

O

-thal Perfide U - thal, Tu mourras, tu mour-ras!

-thal Perfide U - thal, Tu mourras, tu mour-ras!

Altos unis.

pp

Basses

pp

-père i-nex-o-ra-ble, Tu dé-dai-gnes mes pleurs Ta co-lère im-pla-ca-ble Va cau-ser nos mal-heurs

LARMOR.

Ma fil-le, tu m'es chè-re J'ai pi-tié de tes pleurs Mais en-vain ta pri-è-re De ma jus-te co-lè-re Veut calmer les fu-

2ds Altos. p

f

_reurs

p

Vers le pa _ lais de tes no _ bles an _ cê _ tres

p

Vers le_pa _ lais de tes no _ bles an _ cê _ tres

Cors et Bons

Cors.

Altos.

pp

Braves_fils de Mor_

Guide à l'instant nos pas...

Guide à l'instant nos pas...

p

_ven, ______ Je conduirai vos pas...

cresc.

Abreuvez-vous du sang des

f
Guide à l'instant nos pas!..

f
Guide à l'instant nos pas!..

f *pp*

traî - tes!

Abreuvez

Per_fide U - thal, tu mour_ras!..

Per_fide U - thal, tu mour_ras!..

cresc. molto.

Tutti.

fff

pp

Timb.

vous du sang des trai _ tres!..

Perfide U _ thal, tu mour_

Perfide U _ thal, tu mour_

fff

MALVINA.

A_dieu a _ dieu pa _ lais de mes an _

_ras!.. Ce_fer_ a_ soif

ras!.. Ce fer a soif du sang des_

Hautb.

Clar.

Altos.

Imp. A. Chaimbaud et Cie, Rue de La Tour-d'Auvergne, 18.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 13 (huitième année) 1er Mai 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*suite*).

Le Chorège antique.

Qu'est-ce, aujourd'hui, que le musicien — chef de chœur ou « chef du chant » — chargé d'instruire des choristes en vue de la représentation d'un drame lyrique ? Un praticien particulièrement habile, un spécialiste d'importance moyenne, et rien de plus. Les chanteurs qu'il dirige sont des personnes que nous n'avons aucune raison, en principe, de ne pas considérer comme honorables ; mais nos choristes de théâtre ne sont certainement pas des « personnages », de hauts fonctionnaires portant dans les plis de leur robe quelque chose de l'honneur et de la dignité de la République. Nul n'aurait l'idée de leur rendre, à eux ou à leur directeur, les mêmes hommages qu'à un conseiller d'Etat ou à un ministre !... Chez les Grecs, la situation est toute différente. Dans l'organisation de leur théâtre, les choses de la musique ont une valeur sociale de premier ordre, parce qu'elles sont connexes aux choses de la religion et que la religion est la base de la politique. Rien n'est plus original et plus éloigné de nos usages modernes que le rôle et le caractère du chorège antique.

Nous sommes particulièrement bien renseignés sur ce sujet par les inscriptions et par des documents littéraires. Nous savons que l'institution de la chorégie, précise depuis l'an 500 avant l'ère chrétienne, dura jusqu'en 412, où elle fut modifiée (sous l'archontat de Kallias).

La fonction du « chorège », chargé d'organiser et d'équiper une petite troupe de chanteurs-danseurs, n'était pas accessible à tout le monde. Il n'était pas indispensable d'être musicien, car le chorège pouvait déléguer la partie technique de sa tâche à un sous-ordre ; mais il fallait avoir d'abord la qualité de citoyen ; il fallait surtout être citoyen riche. L'organisation du chœur tragique, bien qu'elle coûtât moins cher que celle d'un chœur lyrique (3.000 fr. environ), était une assez lourde charge dans un théâtre qui était institution d'Etat. L'Etat avait un moyen très simple de concilier cette charge avec le souci de l'économie pour le trésor public : il imposait cette dépense aux citoyens qui, par le chiffre connu de leur fortune, étaient considérés comme capables de la supporter.

C'est ce que nous appellerions des prestations, et c'est ce que les Grecs appelaient des *liturgies*. Ces prestations périodiques — sorte d'impôt sur le revenu — étaient diverses : il y avait, pour les riches, l'obligation, dans les jeux du gymnase, de fournir l'huile et les repas pour les concurrents (*gymnasiarquies*) ; celle d'organiser les courses aux flambeaux (*lampadarquies*) ; celle d'équiper les vaisseaux de guerre (*triérarquies*), d'avancer certains impôts (*eisphora*), etc... La *chorégie*, annuelle et régulière, qui obligeait tel ou tel citoyen à faire les frais d'une représentation dramatique, était une des plus importantes de ces liturgies. Le citoyen désigné pour cette charge disait parfois — cela se comprend aisément — qu'on l'estimait plus riche qu'il n'était en réalité ; s'il se croyait lésé, il avait le droit de désigner celui de ses concitoyens qu'il prétendait être plus fortuné, et, si sa déclaration était reconnue fondée, de forcer ce concitoyen, en cas de refus de sa part, à échanger ses biens avec lui (*antidose*) : le plaignant s'acquittait alors de la liturgie avec les biens de l'adversaire. Système ingénieux et naïf, possible seulement là où l'Etat n'est qu'une cité, et où cette cité n'a pas, comme nos capitales, un très grand nombre d'habitants !

Habituellement, malgré les sacrifices infligés à sa bourse, le chorège s'enorgueillissait de son emploi. Il était, dans sa tribu, une manière de « premier », un homme puissant et magnifique, quelque chose comme un seigneur de village devenu très populaire, parce que c'est lui qui régale les pauvres et paie tous les frais de la fête. L'ambition politique et le goût du paraître, naturels aux méridionaux, trouvaient là leur compte. Il y avait aussi les honneurs attachés à la fonction. Comme récompense, le chorège pouvait recevoir un trépied d'honneur qu'il consacrait dans une des petites chapelles alignées dans la « rue des Trépieds ». Il y avait, en outre, les inscriptions sur marbre pour perpétuer le souvenir du service rendu ou de la victoire remportée ; inscriptions qui auraient aujourd'hui pour équivalent une insertion au *Journal officiel* avec la signature du Président de la République, et dont la concision avait quelque chose de rituel :

Xenoclide étant chorège,
Magnès étant maître,
Aux tragédies (1).

Pour la comédie, le chorège avait, outre le flûtiste, 24 choreutes à trouver, à instruire, à équiper, à nourrir ; pour la tragédie, 12 (plus tard 15). C'est sur l'initiative de Sophocle que le nombre des choreutes fut accru ; mais Eschyle n'en employait que 12 (la conjecture contraire qu'on a faite au sujet des *Euménides* étant reconnue erronée). Le même chœur servait pour toutes les pièces d'un poète. Le chorège devait choisir des chanteurs parmi les citoyens libres de sa tribu ou des autres tribus (car, contrairement au poète lyrique, il prenait part au concours au nom de la collectivité), mais exclusivement parmi les citoyens libres. S'il se permettait d'introduire dans le chœur un étranger à la cité, il était passible d'une forte amende ; et nous savons qu'un chorège ayant commis cette imprudence dut payer jusqu'à cent mille drachmes ! Loi très curieuse qui nous avertit encore de la connexité de la musique avec la religion et la politique. Les étrangers sont rigoureusement exclus du chœur, parce que le chœur a le caractère

(1) V. le *Corpus des inscriptions attiques*, T. II, section 2e, *Catalogues se rapportant aux concours des Dionysies et des Lénéennes*, n°s 971 et suiv.

d'une fonction et d'une cérémonie religieuses d'où les non-initiés, ou les profanes, ou les membres d'une autre cité (soit les fidèles d'un autre culte), sont exclus. Aujourd'hui, que nous importe la nationalité des chanteurs, et surtout celle des choristes ? L'apparition, sur la scène de notre Opéra, d'artistes italiens ou russes, est au contraire considérée comme un « gala ».

Après avoir recruté ses artistes, le chorège avait à trouver un local (χορηγεῖον). Il laissait au poète l'instruction technique des acteurs, mais il y était intéressé comme collaborateur. Il prenait la direction du chœur, s'il en était capable ; assez souvent il se réservait la fonction de flûtiste (la flûte paraissant avoir été un instrument aussi répandu dans la « bonne société » du ve siècle que l'était le luth sous notre ancien régime ; au théâtre elle représentait tout l'orchestre). Si le chorège ne savait pas jouer de la flûte, il avait à trouver un flûtiste, à le payer, et à l'entretenir comme les choristes (fourniture de tout ce qui est nécessaire pour paraître sur la scène, et banquet). Le chorège devait mettre aussi à la disposition du poète un certain nombre de sujets accessoires, car, depuis Eschyle, trois acteurs ne suffisaient pas ; il fournissait un certain nombre de figurants, de choristes suppléants, quelquefois un personnel pour un second chœur (πραχορημένα).

Cette charge était devenue si lourde qu'elle ruinait beaucoup de gens. En 412, sous l'archontat de Kallias, on la dédoubla. Σύνδυο ἔδοξε χορηγεῖν τὰ Διονύσια : un décret décida que les Dionysies seraient organisées par deux chorèges (1).

II

Pour nous faire une idée du chorège antique autrement que par des inscriptions sur marbre, laconiques et mutilées, nous avons un document très étendu et fort intéressant : c'est un plaidoyer de Démosthène qui passe pour un de ses chefs-d'œuvre : le plaidoyer *contre Midias*. Je crois utile d'en rappeler ici quelques pages J'ai dit que le chorège était un très haut personnage, s'acquittant d'une fonction d'Etat. Nous allons voir que, par suite, il était inviolable et sacré, et que l'outrager, dans le théâtre de Dionysos, c'était commettre un sacrilège.

Cette harangue *contre Midias* est l'œuvre du plus grand orateur de l'antiquité ; elle est animée d'un admirable mouvement de dialectique dans la passion, ou de passion dans la dialectique, comme on voudra : mais il ne faut pas oublier que c'est l'œuvre d'un avocat, d'un méridional, d'un politicien, d'un Grec pour tout dire. Il y a des pages où l'exagération me paraît évidente, et où je serais tenté, comme on dit, de « diviser par soixante ». La harangue n'en est pas moins fort instructive.

Avant de dégager ce qui concerne le chorège, je signalerai dans cette harangue un certain nombre de documents précis, montrant bien le caractère musical et les origines religieuses (j'interprète : *magiques*, en remontant plus haut) des fêtes du théâtre. Il est essentiel, pour Démosthène, de bien établir qu'une représentation dramatique est du domaine des choses sacrées, et il le fait en citant des oracles comme ceux-ci :

ORACLE DE DELPHES. — « O vous, descendants d'Erechthée, habitants de la

(1) Aristophane, note d'un commentateur grec sur le vers 404 de la comédie des *Grenouilles*. | Cf. C. I. A., t. II, n° 1280.

ville de Pandion (Athènes), soyez fidèles à observer dans les fêtes les rites antiques ; n'oubliez pas le dieu Dionysos ; rendez-lui tous ensemble, dans les carrefours, les honneurs accoutumés ; immolez-lui des victimes sur les autels, la tête ornée de couronnes. »

Autre oracle de Delphes. — « On fera des sacrifices et on adressera des prières pour la santé des citoyens au souverain des dieux, à Hercule, au grand Apollon. On fera des libations dans les carrefours pour la prospérité de la ville ; *on formera des chœurs;* on portera des couronnes suivant les rites antiques... Elevant des mains pures vers tous les dieux et toutes les déesses de l'Olympe, on leur témoignera la reconnaissance pour les faveurs reçues.

Oracle de Dodone. — « Voici ce que vous ordonne le prêtre de Jupiter : immolez à Dionysos, protecteur du peuple, une victime sans tache ; honorez ce dieu par des libations et *par des chœurs...* Faites porter des couronnes aux hommes libres, etc... » En tous pays, de tels usages ont été ceux de la magie.

Le rappel de ces prescriptions lointaines explique bien pourquoi, au centre de l'orchestre, dans le théâtre grec, il y avait un autel (thymélé) ; il montre que si une représentation dramatique était d'abord une fête nationale, c'est parce qu'elle était d'abord une fête religieuse, et, auparavant, un acte de magie.

Voici une loi — la fameuse loi d'Evagoras — que reproduit Démosthène, et qui, animée de l'esprit des vieux oracles, y ajoute une prescription curieuse, conséquence naturelle du devoir religieux recommandé :

« Lorsqu'on célèbre les fêtes de Dionysos... *par des tragédies et des comédies ... avec des troupes de jeunes gens et des chœurs de musiciens ... il ne sera point permis, dans les jours consacrés à ces fêtes, de prendre des gages, de rien exiger de personne, de ceux mêmes qui seront en retard pour l'exécution d'un jugement. Quiconque enfreindra cette loi pourra être accusé par ceux auxquels il aura fait violence ; on pourra porter plainte contre lui dans l'assemblée du temple de Dionysos : il sera poursuivi comme ayant violé la sainteté de la fête, et on le jugera comme on juge tout violateur d'une fête.* » Aujourd'hui encore, durant nos fêtes officielles, les opérations commerciales sont suspendues et les échéances retardées.

Ces textes-là forment pour ainsi dire les assises de la démonstration que veut faire notre grand avocat, et l'histoire du théâtre lyrique les recueille comme des documents de première importance. Voici maintenant un exposé de faits intéressant l'histoire de la démocratie grecque, celle du théâtre lyrique, et, en particulier, celle du chorège. Bien qu'une traduction soit très insuffisante, j'use de celle qu'a faite l'abbé Auger pour laisser la parole au plaignant lui-même :

« Depuis trois ans, dit Démosthène, il n'y avait pas eu de chorège dans la tribu Pandionide (entendez : *dans mon arrondissement*). On tenait l'assemblée dans laquelle la loi ordonne à l'archonte de tirer au sort le musicien qui doit conduire les chœurs. On se faisait mutuellement des reproches. L'archonte s'en prenait aux administrateurs de la tribu, et ceux-ci à l'archonte. Alors je m'offris de moi-même pour être chorège. Le sort me procura l'avantage de choisir, avant mes rivaux, l'homme le plus essentiel du chœur (le coryphée). Applaudissant tous au zèle avec lequel je m'étais offert et à la fortune qui l'avait favorisé, vous témoignâtes à l'envi votre contentement par les démonstrations les plus éclatantes. Midias seul en fut offensé. »

Ce Midias était l'ennemi personnel de Démosthène. Ici, il convient de penser à ces rivalités d'influence, à ces haines furieuses, à ces « tempêtes dans un verre

d'eau », comme a dit M. Lavisse, qui caractérisaient la vie des républiques antiques. Midias éprouva un violent dépit de voir son rival nommé chorège, c'est-à-dire investi d'une fonction très brillante qui, au milieu de ses concitoyens, assurait sa supériorité et l'entourait d'une sorte d'auréole. Démosthène se plaint d'abord de menues tracasseries, de vexations, d'obstacles de tout genre dressés devant lui par son irréconciliable adversaire. Il arrive enfin à articuler des griefs précis qui éclairent d'un jour très net, dans le détail, les mœurs du temps :

... « Ce que je vais dire vous indignera tous autant que moi-même. Ce que vous allez entendre est au-dessus de toute expression, et je n'entreprendrais pas aujourd'hui d'en accuser Midias si je ne l'eusse convaincu sur-le-champ, devant le peuple.

« *Il a voulu, Athéniens, déchirer ma robe sacrée*, car une robe qu'on prépare pour une fête est *sacrée*, tant qu'elle est destinée à cet usage ; *il a voulu briser les couronnes d'or que j'avais commandées pour décorer ma troupe*. Forçant, de nuit, la maison de l'orfèvre, il a exécuté son dessein en partie, et il aurait été plus loin si on ne l'eût arrêté. Qui jamais, dans une cité, se porta à de tels excès ? Ce n'est pas tout : *il a corrompu le maître de ma troupe*, et si Téléphane, mon principal sujet, ne se fût montré fidèle, et, s'apercevant de la manœuvre, n'eût chassé le traître et ne se fût chargé lui-même d'exercer la troupe, elle serait entrée (au théâtre), Athéniens, sans avoir été instruite ; et moi, chorège, hors d'état de disputer le prix, j'aurais essuyé le plus cruel affront. Peu satisfait de ces injures, *il a été jusqu'à corrompre l'archonte, un des chefs de la fête ;* il a animé contre moi mes rivaux ; il a crié, menacé, obsédé des juges liés par la religion du serment. *Il a fermé et cloué la porte du théâtre ;* enfin n'étant que particulier, il n'a cessé de me nuire par des coups d'autorité, par des attentats inouïs... Après avoir corrompu les juges, les acteurs de danse et de musique, il a couronné tous ces beaux exploits *en me frappant outrageusement* et en enlevant le prix de la victoire à ma tribu qui avait l'avantage. »

Démosthène caractérise ainsi l'importance de cette dernière insulte :

« *Ce n'est pas Démosthène qu'on a insulté sur le théâtre : c'est votre chorège...* Celui qui, par un mouvement de haine, insulte un personnage du chœur ou un chorège, et cela dans le temple même de Dionysos, dans le jour même où l'on dispute le prix, *ne peut-on pas dire qu'il est coupable d'impiété ?* »

Tels sont les griefs de Démosthène. Evidemment un rival n'a pas été gentil pour lui et a cherché à rendre sa tâche très difficile. On a voulu détériorer sa robe et son matériel, alors qu'ils étaient encore chez le confectionneur ; on a quasiment cambriolé son costumier ; on a cherché à le priver de ses collaborateurs les plus utiles ; on a sollicité les juges pour les indisposer contre lui. Enfin, dans un mouvement d'impatience, — et probablement à la fin d'une querelle où des injures homériques avaient été échangées de part et d'autre, — on s'est livré à des voies de fait ; on a frappé le chorège de la tribu Pandionide Tout cela est certainement très mal. Mais il n'y a là rien de tragique, à voir les choses de notre point de vue moderne. Il n'y a pas un concours de fin d'année, au Conservatoire de Paris, où plusieurs élèves des classes de comédie, de chant ou de piano ne croient posséder à peu près les éléments d'un réquisitoire de ce genre. Et c'est là que je serais assez disposé à croire « qu'il faut diviser par 60 ». Mais voici le plus curieux.

Savez-vous quel est le châtiment réclamé par Démosthène contre Midias pour lui avoir donné un soufflet dans l'exercice de ses fonctions de chorège ? — C'est tout simplement LA PEINE DE MORT ! Il y avait, paraît-il, des précédents.

Je comparerais volontiers ces exagérations à celles de certains chanteurs modernes. Un journaliste reproche-t-il à tel ténor à la mode d'avoir fait quelques fausses notes ? Le ténor assigne immédiatement le journaliste devant les tribunaux et lui réclame cent mille francs de dommages intérêts. Les juges lui accordent cinq cents francs, et on l'estime très heureux.

Mais peu importe. Ce qu'il nous suffit de constater, c'est qu'une pareille demande ait pu être sérieusement soutenue devant un tribunal athénien, parce que le chorège était à la fois une personnification de la république et l'officiant d'un culte national, de telle sorte qu'un outrage infligé à sa personne pouvait être dénoncé comme un sacrilège. En Espagne, au XVIe siècle, quiconque aurait souffleté un cardinal en pleine église eût été sûr de passer devant le tribunal de l'Inquisition et de monter sur le bûcher. Chez les Grecs, au IVe siècle avant notre ère, on a pu dire qu'un citoyen était tout aussi coupable pour avoir frappé un chorège en plein théâtre. Un tel fait nous montre combien important était le rôle social attribué à la musique ; il nous permet de mesurer la distance qui sépare le drame lyrique des anciens et celui des modernes.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIEU.

Les exécutions récentes.

RECETTES DES THÉATRES. — Nous continuons à donner régulièrement les recettes officielles de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Nous avons supprimé, comme n'étant pas à leur place dans un périodique, la plupart des menues informations que nos lecteurs trouvent en suffisante abondance dans tous les journaux quotidiens, sous la rubrique « théâtres » ; en revanche, nous donnons les « recettes » qu'on trouvera plus loin, et que la *Revue musicale* est seule à publier dans toute la presse. Ces statistiques sont instructives. Nous ne croyons nullement que la valeur d'une œuvre soit déterminée par la somme d'argent qu'elle permet à un directeur de réaliser aux guichets de son théâtre ; mais nous pensons — et c'est en cela que nos tableaux ont une importance de premier ordre — que le chiffre des diverses recettes est une indication précieuse, absolument décisive, sur le goût du public. Or il est plus intéressant, pour l'observateur, de savoir ce que pense M. Tout le Monde que de connaître l'opinion de M. X... ou de M. Z..., « critique » très influent (dans son cabinet). Ajoutez que si le public se trompe souvent, trop souvent, il y aurait outrecuidance de la part d'un « critique » à vouloir juger à fond, par une sentence *ne varietur*, une œuvre née d'hier. Rien n'est plus difficile que d'apprécier les œuvres contemporaines, — à moins que la critique ne consiste à faire de la réclame aux amis ou à « éreinter » de parti pris tel ou tel en prenant des airs de pédant. Dans une telle situation, il faut surtout s'attacher aux faits positifs, indiscutables.

Le bilan du dernier mois donne lieu aux observations suivantes : 1° *Opéra*. A l'Opéra, la situation de M. Massenet est toujours solide avec *Thaïs*, qui a dépassé 20.000 fr.; celle de *Samson et Dalila* a été un peu éprouvée, passagère-

ment, semble-t-il. Le *Faust* de Gounod est en baisse (19.155 fr., puis 16.212), ce qui ne nous permet pas d'adresser à Mlle Garden les compliments que nous voudrions. *Salammbô*, avec Mme Rose Caron, a peu donné (19,165 fr.). En dehors des contemporains français, il faut noter la dégringolade d'*Hippolyte et Aricie*, descendu à 13.685 fr., ce qui ne peut amener que l'abandon de l'œuvre de Rameau. Lohengrin flotte lourdement de 12.417 fr. (ce qui est dans la région des échecs-limite) à 18.571 fr. La situation réelle de *Boris Godounow* ne pourra être dégagée que quand les places seront revenues au tarif normal.

2° *Opéra-Comique*. Les recettes les plus brillantes ont été celles du *Clown*, de M. I. de Camondo, et de *Snegourotchka*, le charmant opéra du regretté Rimsky-Korsakoff. La plupart des œuvres du répertoire courant (sauf le *Barbier de Séville*, 8.835 fr.) sont en baisse, y compris *Lakmé*, *Carmen*, *Werther* et *Manon* ; *Mignon* elle-même clôture faiblement à 4.077 fr. 50. — S.

M. Debussy et la musique russe. — A propos de la récente et très brillante reprise de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique, M. Adolphe de Chennevières nous envoie de Paris-Plage une très élégante — mais trop longue ! — lettre, où il développe l'idée suivante : ce n'est pas aux musiciens russes que Debussy a emprunté son système (?) musical ; le vrai précurseur de Debussy, c'est le français Emmanuel Chabrier. Il y a du vrai dans cette thèse intéressante, et nul n'admire plus que nous l'auteur de *Gwendoline*. Mais nous ferons remarquer à M. de Chennevières que, s'il emploie volontiers « la superposition de tonalités différentes », Chabrier traite les voix tout autrement que l'auteur de *Pelléas*, et que sa musique est le triomphe du rythme, alors que M. Debussy s'ingénie à détruire le rythme. (V. les trois *Valses caractéristiques* pour 2 pianos, écrites par Chabrier en 1880, et comparer ces pièces admirables à celles de M. Debussy pour le piano.)

Chez Félia Litvinne. — Le 21 juin, dans son hôtel-musée du boulevard de Clichy, en l'honneur du peintre Alexis Harlamoff, auteur d'un très beau portrait de l'illustre cantatrice, Mme Félia Litvinne, après avoir dit d'exquises mélodies de Godard, de Fauré, de Diémer, a chanté avec M. Lelubez le duo du 2e acte de *Parsifal*. Ce fut, devant un auditoire d'élite, et dans un cadre de rare élégance, un enchantement. Jamais la grande cantatrice ne fut plus admirée. Après avoir joué de jolies pièces de Rameau, Diémer lui accompagna au piano une de ses compositions, *le Cavalier*, dont j'ai déjà eu l'occasion de dire tout le bien que j'en pensais. Schubert ou Schumann aurait pu signer cela.

Valse chromatique de B. Godard, pour piano. — Voici une valse que j'ai entendue trois fois, la semaine dernière, dans des réceptions mondaines. Pianistes, notez bien ceci : si vous voulez connaître un type parfait de composition pompeuse et vide, agressive et brutale dans la banalité, cynique et corrosive dans l'insignifiance, c'est celle-là qu'il faut lire. — T.

Mme Rose Caron. — Mme Rose Caron, professeur au Conservatoire, chevalier de la Légion d'honneur, fut une très grande artiste. Elle a encore sur la scène une tenue et une méthode excellentes. Mais la reprise du rôle de *Salammbô* n'a pas servi, je le crains, sa réputation. Quand on a parcouru une longue et brillante carrière, pourquoi ne pas reconnaître de bonne grâce qu'on a le droit d'être un peu fatiguée et de se reposer ? A quoi bon abuser de la cour-

toisie des critiques en les obligeant à des euphémismes qui ne trompent personne ? — T.

Un ténor russe. — Chez Mme Edmée B...; au programme de cette soirée mondaine, un très bel *aria* inédit de Bach, joué par Enesco, Hekking et Dæne (organiste à Bordeaux), puis le duo du 2e acte de *Lohengrin*. Elsa, c'est Mlle Grandjean ; Lohengrin, c'est Jean Altchevsky, que nous avons déjà applaudi à l'Opéra, dans *Boris Godounow*. Après ce duo, Jean Altchevsky se met au piano et chante par cœur, en s'accompagnant lui-même, une douzaine de mélodies russes. On passe au buffet ; mais Altchevsky demande la permission de rester au piano et de chanter d'autres compositions : c'est sa manière de se rafraîchir. Il est plus de minuit, et il faut songer à prendre congé ; mais Altchevsky commence une nouvelle série où il va chanter *en voix de baryton* : c'est sa manière de se reposer. On est fatigué d'écouter ; mais Altchevsky, vers deux heures du matin, se sent bien en forme, exécute un trille à pleine voix sur le *si*♭, cède au flot de souvenirs mélodiques dont sa mémoire est envahie, et, entre deux phrases, fait des exercices d'attaque, avec la voix, contre le lustre du salon : c'est sa manière de s'amuser. Heureux privilège de la jeunesse ! Altchevsky a 28 ans. Il vient de débuter triomphalement à l'Opéra, dans *les Huguenots*.

***

M. Charles-H. Farnham, littérateur distingué des Etats-Unis, nous écrit pour nous demander notre avis sur un grandiose projet : la création d'une *Université des beaux-arts*. A bientôt l'examen de cette grosse question.

Un Chorège moderne : **ALEXANDRE CHORON,** **d'après des documents inédits.**

Les pages qu'on va lire sont empruntées à un ouvrage inédit intitulé : *Alexandre Choron, d'après des documents inédits*, et reproduisant les lettres écrites par ce musicien pendant les voyages qu'en 1819 il fit à titre officiel dans le Nord et dans le Midi. L'auteur de ce travail est un très distingué professeur de l'Université, docteur et agrégé des lettres, M. Gabriel Vauthier, que nous remercions ici pour sa très intéressante communication sur un musicien précurseur fort original qui fut un apôtre du chant choral. — N. D. L. R.

Ce serait un travail considérable, et d'ailleurs plein d'intérêt, que de reproduire en entier la correspondance de Choron. Dans ces lettres si nombreuses, écrites au courant de la plume, et souvent fort longues, on verrait jour par jour, pour ainsi dire, au moins à partir de 1815, vivre dans sa fébrile activité cet homme trop oublié qui, pour l'art dont il était passionnément épris, a dissipé sa fortune et consumé ses forces, sans avoir recueilli les fruits qu'il pouvait attendre du zèle le plus ardent et du plus généreux désintéressement.

Il a fallu nous borner, et nous ne publions que les lettres adressées en 1819 par Choron au comte de Pradel, directeur général de la Maison

du roi, qui l'avait chargé d'une mission dont nous parlons dans le cours de cette étude.

Avant de présenter ces lettres aux lecteurs, nous voulons rappeler et rajeunir les traits de celui qui les écrivit. Sans doute, dans les livres ou les articles de ceux qui l'ont vu de près, on trouve, sur l'homme et le musicien, des témoignages précieux ; ses contemporains lui ont consacré d'importantes biographies, mais tout ce qui a été dit à son sujet est bien ancien déjà. Notre but n'est pas de le répéter sous une autre forme : c'est de faire connaître Choron par Choron lui-même.

*
* *

La famille de Choron (1). – Sa vie jusqu'en 1804.

La famille Choron est originaire de Crépy-en-Valois. Le grand-père du musicien, mort en 1751, exerçait dans cette ville les fonctions de procureur au bailliage ; un de ses oncles, notaire à Paris sous Louis XVI,

(1) Pour la famille Choron, on remonte jusqu'en 1600 : Antoine Choron, 1600-1650, est prévôt royal de Béthisy ; son fils, François Choron, 1620-1686, son petit-fils, François, 1653-1726, sont procureurs au bailliage de Crépy. Vient ensuite Etienne, 1701-1753, grand-père du musicien.

Nous devons cette note à Mme Sano, petite-fille de Mme d'Arcet.

Des documents nous ont été également communiqués par M. le baron de la Fresnaye, à Falaise, par M. le baron de la Fresnaye, ancien élève de l'Ecole Polytechnique, lieutenant-colonel en retraite à Paris, petits-fils de Mme Guéneau de Montbeillard. Nous leur exprimons à tous notre gratitude pour leur aimable empressement.

Nous adressons aussi nos remerciements à M. Charles Schmidt, archiviste aux Archives nationales, et à M. Tiersot, bibliothécaire au Conservatoire : nous leur sommes très reconnaissant d'avoir bien voulu mettre à notre disposition des papiers très intéressants.

Choron avait épousé en 1816 Françoise-Marie Weniger, née à Paris en 1788, morte dans cette ville le 25 maï 1843. De ses six filles, cinq moururent très jeunes. La seule qui survécut devint la femme d'un élève de l'Ecole de chant, Nicou ; elle mourut le 15 août 1835.

Son fils unique, Frédéric, après avoir échoué à l'Ecole Polytechnique, séjourna en Allemagne, puis se consacra à l'enseignement. Il fut, de 1842 à 1845, professeur de physique et chimie au collège de Troyes. Voici ce qu'a bien voulu nous écrire à son sujet son ancien élève, M. Uffoltz, organiste de la cathédrale de cette ville : « Je me rappelle encore qu'il était blond et d'aspect très sympathique. Il était très estimé, travaillait beaucoup, et s'intéressait tout particulièrement aux recherches de Boucheri sur la coloration des bois par injections. Un jour qu'il étudiait cette question chez un pépiniériste, survint un cyclone qui projeta en l'air plusieurs cloches à melons, qui retombèrent absolument intactes. M. Choron rendit compte de ce phénomène dans la classe du lendemain. » Il fut envoyé à Saint-Denis, dans l'île de la Réunion, quand on y ouvrit le lycée. C'est là qu'il mourut.

Il publia, avec deux traités élémentaires d'arithmétique, une *Théorie des atomes et des équivalents chimiques*, deux éditions, 1837 et 1839.

et plus tard administrateur au Département des domaines et finances de la municipalité, y possédait des biens considérables. Son père, Etienne-Louis, avocat au Parlement de Paris, avait été envoyé à Caen comme « directeur des fermes pour les traites, gabelles et tabacs ». C'est là qu'il épousa Anne-Rosalie Geoffroy de Gomesnil, fille du receveur général des fermes du roi à Caen, qui lui apporta en dot un très beau domaine situé sur le territoire de Sainte-Marie-aux-Anglais, arrondissement de Lisieux.

Alexandre-Etienne Choron naquit le 21 octobre 1771. Baptisé le lendemain à Saint-Pierre, il eut pour parrain son grand-père paternel et pour marraine sa grand'mère, Marie-Thérèse Delahaute, veuve Choron, qui, trop âgée sans doute, ne put quitter Crépy et se fit représenter.

Il eut deux frères : l'un, Hippolyte, mort très jeune, l'autre, Frédéric, inspecteur divisionnaire des douanes, mort à Toulon en 1827 sans postérité. De ses trois sœurs, la première, Rosalie, épousa François Guéneau de Montbeillard, fils du collaborateur de Buffon ; la seconde, Félicité, veuve en 1813 de M. Genet de Quincy, commissaire des guerres, se remaria avec M. Le Monnier, intendant militaire ; enfin, la dernière, Claire, devint femme de M. d'Arcet, fils du savant, savant lui-même et inspecteur des essais à la Monnaie. Une de ses filles épousa le statuaire Pradier.

Une lettre adressée par Boucher de Perthes à sa mère, le 11 mars 1813 (collection Parent de Rosan, à l'Hôtel de Ville), donne sur cette famille des détails piquants :

« J'ai été faire une visite à ma merveilleuse cousine, Mme Genet ; il était 2 heures. Il y avait dix à douze personnes, et elle était couchée. Elle reçoit ainsi : elle n'a pas tort, car on ne peut rien voir de plus charmant, et elle a passé la trentaine. Veuve, sans beaucoup de fortune, elle n'en a pas moins tourné bien des têtes, et refusé les plus beaux partis. Rien en elle ne dénote la moindre coquetterie ; elle est d'une simplicité extrême : la nature est le *nec plus ultra* de l'art. Sa phrase ou sa manière de causer est celle de son frère Frédéric, l'homme modèle par la grâce et l'élégance, et un peu de son autre frère, Alexandre, l'homme aux projets. Malgré sa position de veuve et de femme à la mode, sa réputation est intacte. Sa sœur, Mme de Montbeillard, est également fort aimable, mais pas belle.

« Leur mère habite une jolie campagne à Passy. J'ai été lui faire une visite. Elle ne dément pas sa réputation d'esprit, et d'esprit un peu caustique. Elle est fort maigre, ce qui la fait paraître assez vieille. Sa

mise, extrêmement soignée, lui donne l'air un peu prétentieux, chose qui frise le ridicule à cet âge. Sa bien-aimée est sa dernière fille, Mme d'Arcet; malgréles belles dots qu'ont eues ses filles, elle peut passer pour riche.

« Avec la musique, Alexandre dépensera toute sa fortune, si ce n'est déjà fait. C'est plus qu'un homme d'esprit : il a du génie. »

A l'âge de sept ans, Choron est envoyé au collège de Juilly. — Ce choix fut évidemment inspiré par le voisinage de Crépy. — C'est là qu'il se lia avec Fayolle, qui fut, comme lui, chef de brigade à l'École Polytechnique (1), et avec lequel il a publié le *Dictionnaire des Musiciens*, 1810-1811.

En 1786, après de bonnes études, il retourne à Caen. Une passion irrésistible pour la musique s'empare de lui. Son père, pour l'arracher à des études qui lui déplaisent, l'envoie à Paris chez un procureur ; le jeune homme, tout entier à son rêve, griffonne des mesures jusque sur le papier timbré : pour ce crime et son dégoût de la pratique, il est rendu à ses parents. Etienne-Louis meurt le 15 août 1788. Alexandre, qui avait reçu sa part de patrimoine, se sépare de sa mère, qui ne peut lui pardonner sa vocation, et revient à Paris. Il présente à Grétry, qui l'encourage, ses premiers essais. Il travaille avec l'abbé Roze et Bonesi. En 1791, on le juge assez habile pour lui confier les fonctions de maître de chapelle à Saint-Séverin : il les conserve jusqu'en 1793 (2).

(1) On appelait ainsi des élèves choisis parmi les meilleurs. Ils étaient tout à la fois surveillants et répétiteurs ; ils étaient obligés de donner l'exemple et de servir de modèles. Pour plus de détails, consulter le remarquable ouvrage de M. le Commandant Pinet, bibliothécaire à l'Ecole Polytéchnique, *Histoire de l'Ecole Polytechnique*, Paris, Baudry, 1887.

Très fier de ce titre, Choron se plaisait à le rappeler en tête de ses publications.

(2) Pour les détails concernant les premières années de Choron, quand nous ne pouvons donner des renseignements de première main, nous renvoyons aux grands dictionnaires, où l'on trouvera des biographies écrites par Fétis, Fayolle, Denne-Baron, etc.

Il convient de consulter aussi : *Eloge de Choron*, par E. Gautier, professeur de belles-lettres, Paris et Caen, 1845, avec la liste des principaux élèves de Choron. Il y a un appendice bibliographique, auquel il faut ajouter des ouvrages postérieurs : d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie*, 1848 ; Scudo, *Critique et littérature musicales*, 1850 ; Laferrière, *Mémoires*, 1876; Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, 1880, etc.

Voir également : Carlez, *Choron, sa vie et ses travaux*, Caen, 1882, et H. Réty, *Notice historique sur Choron et son école*, Paris, 1873.

Il est probable que dans les papiers de Fétis il y a des lettres de Choron. Le Conservatoire de Bruxelles est en pourparlers pour les acheter, mais ils sont encore sous scellés.

En 1794, il est surnuméraire à l'Ecole nationale des Travaux publics. Une lettre conservée dans sa famille nous apprend comment Monge le distingua :

« A la citoyenne Eulalie-Rosalie Choron, chez la citoyenne sa mère, à Canon, par Croissanville, Calvados.

« Tu sais que je suis élève surnuméraire de l'Ecole nationale des Travaux publics, et que cette École est ou était le lieu de mon travail ; aujourd'hui, il y a quelque changement dans tout cela. Le C. Monge, géomètre et chimiste, agent du Comité de Salut public, ayant besoin de quelqu'un pour être employé à ses travaux plus ou moins importants, est venu à l'École voir s'il n'y aurait pas quelqu'un propre à remplir son objet. Il a eu avec plusieurs quelques entretiens et avec moi un assez long colloque sur des objets profonds de géométrie. Il m'a aussi parlé de chimie. Deux jours après, le huitième de la dernière décade, j'ai reçu une invitation de passer au Comité de Salut public. J'y suis allé, et j'ai trouvé le même citoyen qui m'a dit être autorisé par le Comité de Salut public à me prendre sous le titre d'élève du Comité de Salut public aux appointements de 1.800 francs, pour m'instruire de tout ce qui concerne la fabrication des armes, poudres et salpêtres et autres objets divers. J'ai accepté avec plaisir cette proposition, et dès le lendemain, je suis venu là travailler sous la direction du C. Monge.

« Il est bon de te dire que, quoique je semble être dirigé particulièrement vers les armes et poudres, ma destination n'est pas restreinte à cet objet ; elle en embrasse beaucoup d'autres, et la condition requise pour ceci est d'être propre à tout ou capable de le devenir. Je ne sors pas non plus pour cela de l'Ecole des travaux publics, et je ne me suis pas muni d'autre réquisition que celle que j'avais précédemment à titre d'élève des Ponts et Chaussées.

« Paris, le 22 Messidor an II. »

Le 15 mars, il annonce à cette même sœur qu'il compte partir pour Nancy ou Strasbourg. Peut-être se rendait-il à Sainte-Marie-aux-Mines ou à Giromagny, où l'on se proposait d'ouvrir une « Ecole de théorie de perfectionnement » sous la direction du Conseil des Mines. De 1795 à 1802 les documents font défaut. Cette lacune est sommairement comblée par ces quelques lignes de Choron, reproduites en partie par tous ses biographes : « Dans les sciences physiques et mathématiques, il avait manifesté assez de capacité pour que le célèbre géomètre comte Monge le jugeât digne de ses leçons particulières. Il a été attaché à sa personne, pendant un assez long espace de temps, à titre d'élève particulier, et il

a fait en cette qualité les fonctions de répétiteur pour la géométrie descriptive à l'Ecole normale en 1795 : » et il ajoute : « d'où il est sorti pour rentrer dans ses foyers et se livrer en paix à son goût pour les sciences et les arts, aussi peu soucieux de fortune que de titres, d'honneurs et même de renommée. »

Une lettre du 12 messidor an X, où il déclare être propriétaire et résider à Sainte-Marie-aux-Anglais, tout en ayant un domicile à Paris, est adressée à son libraire. Choron s'occupe de la réimpression et de la diffusion d'un petit livre, publié pour la première fois en 1799, *Méthode pour apprendre en même temps à lire et à écrire.* C'était une forme de l'enseignement mutuel.

L'ancien élève de l'Ecole Polytechnique était devenu maître d'école (1).

Navré de l'ignorance qui régnait dans les campagnes, Choron voulut, avec sa méthode, mettre rapidement les enfants et les adultes en état de lire et d'écrire. Les résultats, paraît-il, en étaient surprenants, et le triomphe fut de voir le citoyen Lasalle, « artiste vétérinaire » de la commune de Saint-Julien, arrondissement de Lisieux, et connaissant à peine les lettres, apprendre en treize leçons à lire et à écrire.

Médiocrement encouragé à Caen, où il avait pourtant réussi à dégrossir les hommes d'un régiment, il ouvre une école à Sainte-Marie-aux-Anglais, puis à Saint-Pierre-sur-Dives. Il a ou on lui donne le titre d'instituteur. Bientôt il revient à Caen, demande à Fourcroy de l'aider auprès du préfet du Calvados à obtenir, en vue d'un nouvel établissement, le couvent des Ursulines. Le projet n'aboutit pas. Choron se rend à Falaise, et, avec un certain Coëssin, il y ouvre un collège.

Mais « l'homme à projets », comme l'appelle si bien Boucher de Perthes, ne se contente pas d'une modeste institution. Son programme est vaste, et va bien au delà de son temps. Il s'agit « d'une Ecole libérale et industrielle où l'on enseignera les langues latine et grecque, les éléments des sciences exactes et du dessin, la géométrie descriptive et les arts, la physique expérimentale, l'arpentage, l'agriculture, etc. ».

Déjà, dans cet esprit toujours en travail, tout plan s'agrandit. C'est un des traits dominants d'une physionomie si originale. Il en est deux autres qui sont l'honneur de sa vie : son désintéressement, sa profonde sympathie pour les humbles et les déshérités.

Pour appliquer sa méthode, Choron se consacre à une modeste

(1) Sa vocation pour l'enseignement se manifesta de bonne heure. En 1792, il apprenait bénévolement la musique à de jeunes enfants.

mission ; pour la propager, il en abandonne les éditions à son libraire, « sans réserve, sans aucune rétribution ». Il l'envoie à tous les préfets, multiplie ses efforts pour la faire adopter à Paris, — il y vient souvent pendant cette période, — et il recueille les encouragements les plus flatteurs. Le 30 fructidor an XI, Fourcroy le félicite « de ce qu'il fait pour le perfectionnement de l'instruction primaire ». Dans une autre lettre, il l'informe qu'il a invité la Société philanthropique à lui faire connaître les résultats de l'essai de sa méthode. Le citoyen Gibert, membre de cette Société, écrit un long rapport tout en faveur de Choron.

Un savant, le baron de Silvestre, le recommande à Duquesnoy, maire du Xe arrondissement. « J'ai été, dit-il, à portée d'apprécier ses connaissances au Conseil des Mines où il était élève. Le plan qu'il a conçu pour donner avec facilité les connaissances les plus utiles à la classe indigente me paraît mériter d'attirer votre attention... Il met le plus grand désintéressement dans ses procédés, et ne désire que trouver les moyens d'être plus généralement et plus sûrement utile à ses concitoyens. »

Retenons ces derniers mots : ils annoncent les sentiments qui inspireront Choron dans toute sa carrière.

***

Dans la deuxième partie de son travail, l'auteur raconte la vie de Choron sous l'Empire. Il l'étudie comme éditeur et comme compositeur. Dans le dernier chapitre, il parle des critiques adressées par Choron à la musique religieuse de son temps et de ses efforts pour rétablir les maîtrises.

CHORON RÉGISSEUR GÉNÉRAL DE L'OPÉRA

20 novembre 1815-1er avril 1817.

Si Choron était peu satisfait des voix qu'on entendait dans les églises, il n'était pas moins sévère pour les artistes qui chantaient dans les théâtres. En 1811, dans un mémoire où il propose une vaste organisation des chapelles et la création d'une surintendance générale de la musique et des théâtres de l'Empire, il ne trouve partout que dégradation extrême, des gens sans talent, sans moyens, sans méthode, qui « hurlent » au lieu de chanter. Il n'excepte de ces critiques, et encore fait-il sur eux des restrictions, que des acteurs applaudis, Garat, Lays et Martin.

Ces plaintes qu'il exprime, on en trouve l'écho chez les contemporains. A l'Opéra, on ne chantait pas, on criait.

Crier, dit un dictionnaire du temps, est presque le sublime du talent d'un chanteur d'opéra. « Tout se crie d'une voix aiguë, écrivait Lady Morgan, sans flexibilité, sans exécution, sans goût, sans expression. Les premières cantatrices chantent hors de mesure, et plus elles s'abandonnent à « leur criaillerie », et plus elles sont couvertes d'applaudissements. » Les meilleurs artistes avaient leurs défaillances, et, au témoignage de Geoffroy, il arrivait quelquefois à Lays de chanter comme un chantre de paroisse. Le mal devait durer longtemps encore. Il ne cessa qu'après l'arrivée de Rossini à Paris, quand l'illustre maître, engagé à écrire pour l'Opéra, exigea avant tout qu'on lui donnât, suivant le mot d'Adolphe Adam, des chanteurs qu'on pût faire chanter.

Quel était à cette époque le directeur de l'Opéra ? Un excellent homme, l'auteur de *la Petite Ville*, Picard, qu'en 1807 on était allé chercher au théâtre de l'Impératrice pour le mettre à une place qui ne lui convenait pas.

Etranger à la musique, quel bien pouvait-il faire ? quelle autorité pouvait-il espérer ? Administrateur indulgent, il laissait tout aller à la dérive ; les dépenses étaient énormes, sans profit pour l'art. Il y avait de grandes réformes à opérer, le gaspillage à supprimer. Pour sauver un théâtre qui court à sa ruine, Choron n'est-il pas là ? En juillet 1814, le bruit court que Picard va se retirer ; bien vite il écrit au comte de Blacas, au comte de Pradel, directeur général de la Maison du roi : il demande la place ; si Picard ne se retire pas encore, qu'on le nomme adjoint au directeur : « ce qu'il a déjà fait lui donne le pressentiment qu'il peut rendre des services peu communs ».

Il n'entra à l'Opéra que le 20 novembre 1815 (1), et seulement avec le titre de régisseur général. Persuis était nommé inspecteur général de la musique ; Kreutzer, chef d'orchestre (2). L'intendant des Menus,

(1) Il fut nommé, sur la recommandation du comte Ferrand, ami de M. de Blacas, et aussi sur celle d'un de ses camades de Juilly, M. Petit, agent de change à Paris, qui l'aida plus d'une fois de sa bourse dans des circonstances difficiles.

(2) Situation de l'Opéra, d'après l'*Etat matrice de l'Académie royale de musique pour 1816*.

Administration. Choron, régisseur général, 6.000 francs. Courtin, secrétaire général, 5.500, Bonnemer; caissier, 6.000. Bureaux : 7 employés et garçons.

Chant. Inspecteur général, Persuis, 3.000 (il avait de plus 7.000 francs comme chef d'orchestre) ; 2 chefs de chant, Lebrun et Adrien, 4.000.

Premiers artistes (d'après un arrêté du comte de Pradel, leurs traitements, comme pour les premiers sujets de la danse, ne devaient pas dépasser 10.000 francs ; c'est ce qu'ils touchaient) : hommes : Lays, Dérivis, Nourrit ; femmes : Mmes Branchu, Armand, Albert.

Papillon de la Ferté, s'était réservé la haute direction, étrange personnage, « à la volonté stupide », hanneton, dit Castil-Blaze, qui commandait à ce triumvirat comme aux laveuses de la vaisselle (il avait dans ses attributions l'argenterie royale) ; « homme sans talent, écrit à son tour Choron en 1821, esclave de mille petites passions, ennemi de l'autorité de son ministre », — à cette époque le marquis de Lauriston.

Avant même de prendre possession d'un poste amoindri, Choron, sans doute dans les orchestres qu'il avait dressés, était connu pour sa sévérité, s'il faut appeler de ce mot ce qu'il exigeait de chacun : la conscience, l'amour du devoir et de l'art, et cette haute probité qui le faisait partir en guerre contre les abus de tout genre. En 1814, ses ennemis publiaient qu'il ne pourrait être employé utilement. Choron

Remplacements : hommes 4, Lavigne, Albert, 7.200 ; Laforêt, 6.000 ; Bonel, 4.800 ; femmes, 2 : Mmes Paulin, 7.200 ; Granier, 5.000.

Doubles : hommes, 5 ; traitements allant de 4.000 à 2.400 ; femmes 2 ; 4.000 et 3.500.

Chœurs : hommes : basses-tailles, 12, de 1.500 à 1.000 ; tailles, 9, de 2.000 à 1.000 ; hautes-contre, 8, de 1.500 à 1.000 ; femmes, 24, de 1.500 à 800 ; 1 maître de solfège, 2 accompagnateurs, 1 accordeur, 2 avertisseurs.

Danse. 2 chefs : Gardel, 10.000 ; Milon, 6.000. Hommes, 1 premier artiste, Albert ; femmes, 3 : Mlles Clotilde, Bigottini et Gosselin.

Remplacements : 1 homme, 7.000 ; femmes, 4, de 6.600 à 5.000.

Doubles : hommes, 6, de 4.500 à 4.100 ; femmes, 8, de 3.600 à 1.500.

Ballets : hommes, 30, de 1.500 à 500 ; femmes, 31, de 1.500 à 500 ; 1 inspecteur, 3 répétiteurs, 2 avertisseurs, de 1.500 à 900.

Orchestre. 24 violons, conduits par Kreutzer aîné, 5.000 ; les autres, de 3.000 à 1.000 ; 3 hautbois : Wogt, 2.750 ; Félix Miolan, 1.800 ; Schneitzœffer, 1 600 ; 2 flûtes : Tulou, 2.500 ; Lépine, 1.500 ; 3 clarinettes, 3.000, 2.000, 1.400 ; 4 cors, 3.000, 1.800, 1.700, 1.400 ; 4 bassons, 3.000, 1.800, 1.300, 1.000 ; 2 trompettes, 1.600, 1.200 ; 3 trombones, 1.200, 1.000 ; 8 altos, de 1.500 à 1.000 ; 10 violoncelles : le premier, 3.000 ; les autres de 1.800 à 1.000 ; 8 contrebasses : la première, 2.000 ; les autres, de 1.500 à 1.000 ; 1 timbalier, 1.400 ; 1 harpiste, 1.500 ; 1 bibliothécaire, 1.500 ; 1 préposé, 800.

Service de la salle et du théâtre. 1 inspecteur, 1 médecin en titre, 1 médecin honoraire, 2 chirurgiens ; concierges, petit personnel, 40 ; ouvreuses, 23 ; service de l'habillement, des décors, ouvriers, garçons, atelier de peinture, 122 personnes.

Recettes. A la porte. 469.500 ; loges à l'année, 80.000 ; bals (ils étaient assez nombreux en hiver) et locations de boutiques, 25.000 ; impôt du quinzième sur les théâtres, 145.000, en tout 719.500. Subvention fournie par le roi, 600.831.

Les recettes et les dépenses s'équilibraient donc. Cela ne dura pas longtemps ; chaque année le ministère de l'intérieur comblait le déficit ; en 1829, il donna 1.300.000 francs.

Les plus fortes recettes s'élevaient à près de 9.000 francs ; les plus faibles descendaient à 1400 francs environ.

On jouait les dimanches, mardis et vendredis. On fermait pendant la quinzaine de Pâques.

se défend contre ces attaques et ces sinistres prophéties. Il oubliait qu'il serait mal soutenu et qu'il resterait seul, quand il lui faudrait batailler avec les auteurs, les acteurs, les subalternes, et que de vastes projets de réformes qui allaient jusqu'à balayer tout un personnel ne pourraient être seulement soupçonnés sans exciter chez les futures victimes des cris de fureur et de vengeance.

Le 16 juin 1816, il écrit un rapport sur les réformes à apporter dans le personnel à partir du 1er janvier 1817.

Dans l'orchestre et sur la scène, quelle hécatombe !

Piccinni, — petit-fils du grand musicien, — l'accompagnateur, d'ailleurs chef d'orchestre à la Porte-Saint-Martin, « ne s'acquitte de ses fonctions qu'avec dégoût et nonchalance ». A réformer.

L'exécution musicale est pesante et monotone. La faute en est au mauvais goût qui règne à l'Opéra. Persuis (1) en est un des plus zélés défenseurs. A réformer.

Les artistes qui jouent les premiers rôles resteront, bien que certains laissent à désirer : Dérivis, qui plaît beaucoup au public ; Lays, qui approchait pourtant de la soixantaine ; Nourrit (le père), « qui ne fait qu'imparfaitement la roulade, et qui est mauvais acteur » ; Mme Branchu, « qui décline d'une manière sensible » à trente-six ans ! (2)

Quant aux autres, ils ne sont pas ménagés.

Un chanteur insuffisant demande-t-il un congé ? Qu'on prenne la balle au bond pour le renvoyer.

« M. Brice est incapable, et doit être réputé nul de l'avis de tous les hommes qui peuvent en juger. Il faut prendre l'occasion de s'en débarrasser le plus promptement possible, puisqu'on ne peut compter sur lui. »

Parmi les « remplacements », Bonel a une belle voix, mais il n'a ni goût ni méthode ; il est paresseux ; il n'aime pas son art : qu'il reste au second rang ! Haby est très médiocre concordant, — on appelait ainsi la voix qui procède de la basse-taille et du ténor. — Bonnet a une assez

(1) Choron et Persuis se détestaient cordialement. On cite à ce propos une vengeance, la seule que Choron se soit permise. Par ordre, on devait reprendre *la Jérusalem délivrée* de Persuis, donnée en 1812. Le régisseur général, qui n'aimait pas cet ouvrage, se serait, d'après les uns, hâté, au premier bruit, de dénaturer les décors de cet opéra ; suivant les autres, le décor aurait représenté des chaumières, guinguettes, charmilles.

(2) Mme Branchu « égala la tendre et tragique Saint-Huberti ».

Dérivis : « Voix magnifique, stature imposante, et ses gestes manquent de noblesse ; il a l'aspect tragique, et je ne sais quoi de bourgeois perce en lui au travers du manteau royal. » (*Dictionnaire théâtral*, 1824.)

belle voix ; il chante quelquefois assez bien, mais il n'a ni intelligence ni chaleur ; en outre, c'est un acteur détestable. Ils sont maintenus, mais jugés.

Les doublures, les femmes surtout, ne sont pas plus épargnées, et quelles notes ! Celle-ci, sujet ignoble, sans moyens aujourd'hui, entièrement usée (1); celle-là, voix dure et glapissante, maintien gauche et de mauvais goût, sifflée par le public ; telle, par son inconduite, a perdu fraîcheur, beauté et voix ; telle autre enfin est vieille, laide, n'a jamais eu de voix ni su un mot de musique. Toutes sont à réformer. A réformer aussi ces choristes trop vieilles, désagréables à voir, désagréables à entendre. Et tout ce monde maudit le régisseur général et fait agir ses protecteurs. Persuis, menacé dans ses fonctions, s'adresse à Spontini. L'auteur de *la Vestale* multiplie les démarches en sa faveur et, dans une lettre au secrétaire général de la Maison du roi, il écrit ces aménités à l'égard de Choron : « Ce malheureux Opéra, moribond comme il est, a-t-il besoin d'autres coups pour expirer que ceux dont il est frappé par l'inepte, tyrannique et ignoble administration actuelle ? » — Nommez-moi directeur, ajoute Spontini, qui, trois ans après, envoyait des lettres aimables à celui qu'il vilipendait en pareils termes. Il est vrai qu'en février 1816, le même Spontini avait demandé que l'on reprît son *Fernand Cortez*, et Choron avait répondu officiellement que la musique de cet ouvrage était « embrouillée et inapprenable ».

Le régisseur général a l'œil sur toute sa troupe. Il surveille, stimule un acteur comme Lavigne, physiquement bien doué, mais paresseux. Il distingue dans la foule des talents qu'on peut développer ; « il les fait travailler, les met en bonne main ».

Pour personne, il n'admet d'infractions aux règlements. Dérivis, à la fin de 1816, est parti pour le Midi, sans permission, et il a emporté une garde-robe qui appartient à l'Opéra. On apprend qu'il est à Nîmes. Choron s'adresse immédiatement à la Police générale pour qu'on donne ordre au préfet du Gard de renvoyer le délinquant à Paris, et sous escorte. Lavigne n'a paru à aucune répétition des *Abencérages :* trois cents francs d'amende et huit jours de prison, car on enfermait encore les acteurs à l'Abbaye. On annonce que trois sujets, Lecomte, Levasseur et Bégret, ont des engagements pour l'Angleterre. D'autres se proposent de partir avec eux. On en informera le préfet de police, qui refusera les passeports. On ne doublait pas les rôles des opéras et des ballets : sur la proposition de Choron, le ministre de la Maison du roi

(1) Elle s'appelait Jaunard. Elle dut quitter l'Opéra. En 1819, Choron la retrouva à Marseille. La malheureuse ne put être supportée par le public.

exige qu'on les double, et, si une représentation n'a pas lieu faute de remplaçants, on punira de fortes amendes les chefs du chant, les maîtres de ballets, l'inspecteur général de la musique et le régisseur général lui-même, dans le cas où il ne dénoncerait pas les contraventions.

Les amateurs de billets gratuits sont fustigés à leur tour. Pour un spectacle du mois de janvier 1816, quatre-vingt-dix-huit billets de faveur ont été distribués. C'est trop, écrit Choron, et il demande que les privilégiés ne soient admis qu'après l'entrée du public, et il ne s'agissait ni des moins bonnes places ni des moindres personnages. Autant de mécontents, autant d'ennemis (1) !

Toujours sur la brèche, obligé de contrôler un à un les détails matériels d'une grande administration, Choron n'est pas libre dans le domaine de la musique. A ses côtés, pour juger les ouvrages présentés à l'Académie, il a un comité dont les membres sont Méhul, Cherubini, Berton, Spontini et Boïeldieu. N'eut-on pas l'idée d'instituer un comité littéraire avec Hoffman, Michaud, Raynouard, Picard et Charles Nodier ? Les littérateurs jugent comme s'ils étaient au Théâtre-Français ; de là, lutte entre les comités et lutte de Choron avec les deux comités. Il n'est pas toujours maître chez lui, et parfois, comme pour *les Dieux rivaux*, donnés à l'occasion du mariage du duc de Berry, le directeur général désigne les acteurs qui doivent jouer ; il n'est pas maître non plus de son répertoire, et, pour les pièces nouvelles, il doit tenir des engagements pris avant lui.

C'est ce qu'oublie Fétis, qui, dans son article sur Spontini, reproche à Choron ses mauvais choix. En laissant de côté les ballets ou les pièces de circonstance, le régisseur général a fait représenter en tout trois opéras nouveaux : *le Rossignol* de Lebrun, « ordure musicale, dit crûment Castil-Blaze, mais qui, malgré sa faiblesse, se maintint assez longtemps ; *Nathalie ou la famille russe* — c'est l'histoire de Mentzikoff — de Reicha, vers raboteux, musique sombre et monotone, un insuccès ; *Roger de Sicile ou le roi troubadour*, donné *in extremis* le 6 mars 1817, et froidement accueilli.

Sans doute, et c'était ce qui plaisait alors au public, Choron, avec la *Psyché* de Lulli et *le Devin du village*, dont les jours étaient comptés, reprend ou garde au répertoire des productions très médiocres; mais s'il donne ces *Mystères d'Isis*, horrible travestissement de *la Flûte enchantée*, *les Prétendus* de Lemoyne, l'*Astyanax* de Kreutzer et des

(1) Certains privilégiés durent encore faire la grimace quand, en juillet 1816, Choron défendit, « pour le bon ordre et la sûreté du théâtre », de ne laisser entrer aucune personne étrangère au service.

œuvres secondaires de Grétry (1), au moins voit-on parfois sur ses affiches, avec *la Vestale* de Spontini, les chefs-d'œuvre de Gluck, *Alceste, Armide, Orphée, Iphigénie en Aulide* et *Iphigénie en Tauride.*

D'ailleurs, pour avoir du nouveau, à qui Choron peut-il s'adresser? Il craint un instant que les compositeurs français, paresseux, dit-il, et peu nombreux, ne se coalisent pour maîtriser l'administration. Ce n'était qu'une menace, mais qu'attendre de ceux qu'il passe en revue, et qui sont les premiers?

« M. Cherubini n'a jamais pu obtenir de succès; il est d'ailleurs occupé par les travaux de la Chapelle (du roi).

« La santé de M. Méhul est tellement dérangée qu'il y a lieu de craindre qu'on ne le conserve pas longtemps; il est hors d'état de travailler; il n'a d'ailleurs jamais eu de succès à l'Opéra.

« M. Lesueur travaille difficilement; il n'a rien de prêt; il s'occupe d'un *Alexandre à Babylone*, ouvrage à fracas et de peu d'espérance.

« M. Paër, pressé mille fois, et en ce moment encore, de travailler pour l'Opéra, élude sans cesse; il ne travaillera jamais.

« M. Boïeldieu ne veut point travailler pour l'Opéra : cela est bien connu.

« M. Nicolo ne veut rien donner avant *la Lampe merveilleuse.*

« Il ne reste pour tout espoir que MM. Berton et Spontini. Le premier, depuis quelque temps, donne lieu de craindre que son talent ne soit épuisé ou du moins très fatigué. Le second, depuis *la Vestale*, n'a rien fait que de baroque et n'a point eu de succès. Ces deux compositeurs sont donc nos principales ressources; je ne parle point de M. Catel, dont les moyens sont très faibles, et dont les amateurs goûtent généralement fort peu les compositions. » (4 janvier 1817.)

Comment parer à cet épuisement? En s'adressant aux jeunes compositeurs, aux prix de Rome en particulier, et en prenant même des ouvrages de troisième ordre. Choron dépassait la mesure : c'était, d'un côté, encourager la médiocrité, et de l'autre, comme on le lui a reproché, transformer l'Opéra en théâtre d'essai.

Il propose en même temps de faire des emprunts à l'étranger. Il parle du *Sacrifice interrompu* (2) de Winter, et de l'*Obéron* de Weber. *Obéron* en 1816! On sait qu'il ne fut donné intégralement à Paris qu'en 1857.

(1) Il était dur pour certains ouvrages de ce musicien. « Opéra à la glace, opéra de vinaigre! » disait-il en parlant de *Zémire et Azor.*

(2) Winter était depuis 1806 Correspondant de l'Institut. *Le Sacrifice interrompu* fut donné le 21 octobre 1824 à l'Odéon par une troupe lyrique qui y jouait avec succès. La musique avait été « arrangée » par Crémont.

Il reste encore un moyen, ajoute-t-il : c'est de faire venir de l'étranger des compositeurs tels que Mayer et Fioravanti, etc., et de les faire travailler à forfait, comme jadis on l'avait imaginé avec Gluck, Piccinni et Sacchini.

Dans toutes les mesures prises ou proposées, Choron ne voyait qu'une bonne administration ; il sentait néanmoins qu'il s'agitait dans le vide. On ne donne aucune suite à ses projets de réformes ; il est gêné par les lenteurs et les incertitudes administratives, « par l'action réciproque des autorités qui se contrarient ». L'Opéra, écrit-il à La Ferté le 22 décembre 1816, « est dans une langueur réelle avec les apparences du mouvement ».

(*A suivre.*) GABRIEL VAUTHIER.

Pierre Montan Berton (1).

(Fragments inédits.)

D'APRÈS LES « SOUVENIRS DE FAMILLE HISTORIQUÉS ET ARTISTIQUES » DE SON FILS.

Les biographes sont presque toujours des déformateurs de personnalités ; les éléments les plus approchants de la vérité doivent donc être recueillis dans des mémoires ou dans des documents familiaux. Toutefois, il ne faut pas se leurrer sur la valeur de certains faits puisés à pareilles sources.

Les détails curieux que nous apportent les souvenirs dits « historiques » ont besoin d'être rigoureusement contrôlés, surtout lorsqu'il s'agit des artistes, quels qu'ils soient. Parfois, on grossit singulièrement les moindres choses, et le désir même d'être cru sur parole pousse aux exagérations les plus extravagantes. Aussi m'appliquerai-je, en présentant quelques chapitres d'un journal tenu par Henri Montan Berton, le célèbre auteur de *Montano et Stéphanie* (2), à souligner les invraisemblances qu'on y rencontre, à rectifier des erreurs volontaires, à remplir des lacunes, à expliquer des opinions qui pourraient surprendre ou choquer. Je ferai observer, d'autre part, combien précieux pour l'histoire du théâtre lyrique au XVIIIe siècle sont maints récits de l'émule de Sacchini.

Pierre Montan Berton, dont il est question dans les souvenirs qui vont suivre

(1) Compositeur de très réel talent, dont la musique est souvent fort dramatique et originale. Né à Paris en 1767, disent ses biographes, en 1766 selon lui, il eut une carrière brillante. Très intrigant, à la manière de Berlioz, c'est-à-dire se plaignant toujours, bien que jouissant des distinctions les plus flatteuses, il fut avant tout un homme de coterie, et l'influence italienne le rendit souvent injuste envers les novateurs et particulièrement envers Rameau. Mais il faut reconnaître qu'il fut un acharné producteur et qu'il se fit estimer dans tous les genres, depuis la cantate et l'oratorio jusqu'à l'opéra comique et le drame lyrique. Il écrivit plus de 40 opéras, fut tour à tour professeur d'harmonie au Conservatoire (1795), directeur de la musique de l'Opéra Italien (1807), chef de chant à l'Opéra (1809), membre de l'Institut en 1815.

(2) Opéra en 3 actes, donné à l'Opéra-Comique en 1799.

et qui sont demeurés ignorés jusqu'ici, naquit à Rocroy en 1727. Aucun biographe, que je sache, n'a signalé ce lieu de naissance et personne n'a rien publié de précis sur l'ancien chef d'orchestre de l'Opéra, non plus que sur ses ascendants. Or il n'est pas inutile d'établir que le goût de la musique était inné dans la famille Berton. Le père de Pierre Montan Berton, fils d'un riche cultivateur des environs d'Amiens, avait reçu son éducation et appris la musique à la maîtrise de cette ville où il était enfant de chœur.

Devenu agriculteur comme ses propres parents, il allait souvent à Paris et logeait chez son frère, Gustave Berton, riche marchand de galons de la rue aux Fers et chef de la lignée des Berton de Cahors. C'est là qu'il fit la connaissance de la fille d'une marchande de toile et fut marié par les soins d'un abbé de la chapelle des Innocents, grand compositeur de motets devant l'Eternel.

Pierre Montan Berton eut trois frères : Louis-Michel, André-Charles, Alexandre-Edouard, et une sœur : Marie-Elisabeth. Les quatre fils de l'agriculteur furent placés tour à tour comme enfants de chœur à la maîtrise de la cathédrale de Senlis. Une fois son éducation terminée, Louis entra comme commis à la Ferme générale (il avait 16 ans). Il mourut le 20 mars 1815, étant chef de division de la Chambre des Comptes. Alexandre s'engagea comme fifre dans le régiment des gardes et fut tué à la bataille de Fontenoy. André entra au séminaire et remplit plus tard, pendant 40 ans, le poste de maître de chapelle à la cathédrale de Poitiers. Il mourut en 1804.

Quant à Pierre, l'aîné, il avait montré, dès son plus bas âge, des dispositions naturelles pour la musique. A 10 ans, il faisait exécuter avec succès, à la cathédrale de Senlis, un motet de sa composition, à grand chœur et orchestre.

Lorsqu'il vint habiter Paris avec sa famille, il continua ses études sous la direction du maître de chapelle des Innocents, puis, à l'âge de 16 ans, il fut agréé comme baryton soliste à Notre-Dame.

C'est alors que se passa dans la vie de Pierre Montan Berton un incident curieux qui faillit l'enlever pour toujours à la composition musicale. Certain Cavalier Furet, chanteur coryphée de l'Opéra, payé par la direction de ce théâtre pour rechercher de belles voix, entendit un jour le soliste de la métropole. Emerveillé, il se fit autoriser à proposer un engagement en règle au jeune homme. Pierre Montan hésita tout d'abord, mais, pris d'une fièvre de gloire, il fit taire ses scrupules, signa et se mit à travailler en vue de son proche début. Celui-ci fut lamentable. Peu propre au métier d'acteur, le téméraire supplia qu'on voulût bien résilier son engagement. Le directeur, Francœur, consentit d'autant mieux qu'il connaissait les dispositions naturelles du jeune homme pour la composition et qu'il le savait bon organiste, bon claveciniste et excellent violoncelliste. Il lui compta ses maigres appointements du premier mois d'engagement et, le lestant d'une somme suffisante, il lui fit promettre qu'il se rendrait à Bordeaux pour y remplir l'emploi de premier violoncelle au Grand-Théâtre. C'était une consolation bien médiocre. Pierre Montan avait été blâmé par son père ; son oncle, un des « marguilliers du parterre de l'Opéra », n'avait pas craint de hausser les épaules le soir de ses débuts, en plein spectacle, et la pauvre maman Berton avait beaucoup pleuré en songeant que son fils ferait partie bientôt de la vilaine bande des comédiens.

Sa détermination fut vite prise. Il ne pouvait décemment reparaître au logis

familial. Il écrivit donc à sa mère qu'il partait pour Bordeaux, qu'il entendait se créer un brillant avenir et il terminait en sollicitant son pardon. Ce fut un coup de foudre dans la maison de la rue aux Fers.

Le père s'enferma dans un silence menaçant ; la mère pleura plus fort que jamais et l'oncle tempêta, jura d'abord, et finalement démontra aux siens que le jeune homme avait choisi le moyen le plus honorable pour réparer sa faute.

Voilà donc notre chanteur d'un jour parti vers l'inconnu. Je laisse maintenant la parole à son fils, narrateur au style décousu mais très personnel (1) :

DÉPART POUR BORDEAUX.

« Pour les âmes bien faites, l'honneur est le culte de la vertu, et chez l'homme qui est appellé à le pratiquer, toutes les actions de la vie se ressentent de cette influence divine, qui le fait marcher avec courage et persévérance vers le bien, et vient l'aider à éviter et fuir le mal ! Mon *Père* étoit né avec cette force d'âme ! aussi fut-il le plus tendre et le plus respectueux des fils ! le meillieure des pères ! des frères ! et des époux ! et devint par sa noble conduite, son esprit et ses talens, l'un des artistes les plus considérés de son tems. Mais suivons-le dans sa fugue noctuine.

« Il avoit donc pris place dans le coche, qui cheminoit doucement vers Bordeaux, et pendant les 180 lieux qu'il avoit à parcourir, plus il s'éloignait de la capitale, plus ses esprits le ramenoient vers la rue aux Fers. Sa première pensée étoit toujours pour sa bonne, sa tendre mère ; il tremblait souvent en pensant à la sévérité de son père ; il étoit plus tranquille en songeant à son bon oncle. Toutes ses pensées venoient se heurter dans sa pauvre tête, et portoient à chaque instant le trouble en ses esprits, quelques fois même il voulait arrêter, et retourner à Paris, mais l'*honneur*, ce mot pris dans sa véritable acception, lui disoit : Tu as commis une faute, il faut la réparer dignement, et par ta conduite à venir te la faire pardonner. Une brillante carrière s'offre à toi, sache en profiter et la parcourir avec honneur. Ce penser consolateur venoit un peu calmer le trouble de son âme, et cette douce espérance venoit aussi l'aider à reprendre courage, car, pour une jeune tête, pour une tête d'artiste surtout, *l'Espérance est le Roman du cœur. Comme pour nous, pauvres vieillards, le souvenir en est l'histoire* (2).

« Il arrive enfin à Bordeaux, content d'être débloqué de son coche, mais tourmenté par l'attente d'une réponse à sa suplique ; il demande, il questionne tout le monde, depuis le maître et la maîtresse de l'auberge, les marmitons, les filles de service, et jusqu'aux valets d'écurie. Personne n'a entendu parler d'une lettre

(1) Henri Berton crut devoir faire précéder son étude de l'avis suivant : « Cet espèce de livre, ou plutôt de journal, doit être parcouru avec autant d'indulgence que j'ai mis peu de prétention littéraire à l'écrire. Ce que j'y dis est le résumé des faits dont j'ai été témoin, de ceux que j'ai recueillis d'après les récits, les conversations de mon père, de son frère Louis, de son ami Granier, du sieur Cavalier et d'autres parents et amis de la famille Berton. Le sieur Cavalier fut mon maître de solfège ; l'ami Granier, après la mort de mon père, se chargea de continuer mon éducation musicale pour le violon et la composition. Je cite ici ces deux derniers à dessein, car ce sont eux qui, ayant suivi mon père dans les premiers pas de sa carrière, m'ont fait le narré de tout ce qui lui est advenu dans son séjour à Bordeaux. »

(2) Henri Montan Berton était âgé de 69 ans lorsqu'il rédigea ces fragments de Mémoires.

pour M. Berton. Il allait se désoler de nouveau, lorsqu'un grand laquais se mit à dire : « *Moussu de le Berton, mon maître est z'a qui vous espère dans son magazine des galons. Sei Vostre Seigneurie veut...* »

« Mon père, sans le laisser finir sa harangue, ayant, au mot de galons, pressenti l'intervention du cher oncle, lui dit : « Mon ami, conduit-moi de suitte chez ton maître. » Il fut accueilli parfaitement, car ce marchand était le correspondant de son oncle et de plus son ami. Il lui remit la lettre de ses parents ; l'effet touchant qu'elle produisit sur mon père intéressa de suite le marchand et sa famille en sa faveur. Après la première efusion de sentiment de piété filiale, on lui remit aussi un petit ballot à son adresse ; il s'empressa de l'ouvrir et sa joie fut encore extrême, surtout en trouvant en dessus des effets qu'il contenoit, un billet ainsi conçu :

« Mon cher neveu,

« Tu as une bien mauvaise tête ; tu as fait une grosse faute, mais tu vas la réparer avec honneur ! Cependant il faut encore te corriger d'un autre petit défaut, car tu es par trop étourdi. Comment, tu pars de Paris comme une bombe, et ce, avec les seuls vêtements que tu as sur toi ! C'est impardonnable. M. Berton, premier violoncelle solo du Grand-Théâtre de Bordeaux, iroit se présenter à son nouveau directeur vêtu comme le dernier crin-crin de l'orchestre ! Non, personne de nous ne veut le souffrir. Aussi nous nous empressons de réparer ton oubli. D'abord nous t'envoyons, de la part de ta bonne mère, 12 belles chemises de toille de Hollande, et 12 belles paires de bas de fil. Ta belle-sœur y a joint 6 paires de beaux bas de soie de Grenoble ; ton père a voulu qu'on ajoutât à ce premier petit envoi 2 belles paires de manchettes de dentelle avec jabot *idem* et de son choix. Quant à moi, je crois utile de t'envoyer de quoi garnir en galons d'or deux habillements complets, c'est-à-dire habit vert et culotte, c'est la mode maintenant, et d'ailleurs je m'en rapporte à toi pour dirriger MM. les tailleurs de Bordeaux. Car ton penchant à la coquetterie nous est connu, et a fort souvent inquietté ton brave père. Je n'ai pas toujours été de son avis à ce sujet ; tu es jeune, joli homme, artiste distingué, je trouve cela tout simple. Mais pas de folies, monsieur mon neveu, pas d'extravagance, aie toujours devant toi ton noble but, marche y avec constance, avec courage, et tu arriveras. Tu te nomme Berton, tu es un brave garçon, cela suffit.

« Je t'embrasse de tout cœur.

« Ton oncle : GUSTAVE BERTON. »

« N. B. — Comme il faut acheter des étoffes et payer de suite le mémoire des tailleurs, mon ami, mon correspondant, te comptera de ma part la somme de 250 livres pour arrondir ton petit trésor. »

« L'émotion, la joie de mon père étoit à son comble ! Le brave correspondant l'aimoit déjà comme son propre fils ; il se chargeat de lui faire retenir de suite un logement dans la ville, car ayant trois fort jolies filles, il ne jugeat pas fort prudent de faire habiter ce jeune et beau jouvenceau sous le même toit que ces trois jeunes jouvencelles. En racontant ce fait, mon père souriait souvent de souvenir, et disoit que, malgré ses principes de morale, il avoit toujours pensé que le papa avoit agi fort sagement.

« Le tailleur fut mandé, l'habit galonné fut promptement confectionné et M. le violoncelle solo put bientôt se présenter convenablement chez son nouveau Directeur. Il en fut reçu à merveille, car le bon, le bienveillant M. Francœur avoit eu l'attention de lui écrire pour le lui recommander vivement et vanter ses mérites.

« Dès le jour même le Directeur le conduisit au théâtre et en le présentant à toute la troupe réunie, fit un discours pompeux dans lequel il énumérait avec emphase, car le cher Directeur étoit des bords de la Garonne, tous les talents du virtuose que lui envoyait de Paris M. le Surintendant de la musique du Roi, directeur et administrateur général de son Académie Royale de Musique. Mon père répondit modestement qu il ne croyait pas mériter tous ces éloges, mais qu'il feroit ses efforts pour s'en rendre digne un jour, et surtout conquérir l'estime et l'amitié de ses nouveaux camarades. Un houra approbateur de toute la troupe fut la réponse à cette courte et modeste allocution.

« Le Directeur,qui étoit un homme actif, voulant ne pas perdre un seul instant pour ses intérêts et pour la gloire de son théâtre, prenant la main d'une jeune et belle personne, dit : « J'ai l'honneur de présenter au célèbre compositeur Berton la divine Gambilla ; c'est Therpsicore descendue parmi nous sous les traits de Vénus ! Elle est béarnoise et née à Pau, comme le verd galant, et sait aussi bien danser qu'il savait batre les Ligueurs. Mlle Gambilla doit donc débuter incessamment ; mais pour que ce jour soit un jour mémorable dans les fastes de ma Direction, je veux que votre début sur le violoncelle s'éfectu le même jour, et pour cet effet, je vous prie de composer un solo pour votre instrument, un air de danse, par exemple, en manière de sarabande, car la divine Gambilla brille surtout dans le genre sérieux. Vos deux débuts réunis feront fureur, j'en suis assuré. Vous connaissez le goût du Bordelais pour la danse et pour la mélodie. Tous deux comptés sur un triomphe éclatant.

« M. le compositeur qui, pendant ce discours, étoit resté en admiration devant les charmes de la jeune Therpsicore, quand il falu répondre, rougit d'abord, et tout troublé qu'il étoit, dit qu'il se trouvait heureux de pouvoir contribuer par ses faibles talens au triomphe de la belle Gambilla. Notre Therpsicore, qui pourtant était plus jeune que lui, car elle n'avoit que 17 ans, mais qui, aparament, avoit un peu plus d'expérience, ayant remarqué avec orgueil le motif de son trouble, s'avança vers lui en le remerciant, avec toutes les grâces d'une coquéterie sentimentale. Tout à coup, en changeant de ton et lui prenant familièrement la main, elle lui dit : « Mon cher maestro, mon cher confrère, j'aime les affaires qui vont vite, très vite, ainsi donc, sans façon, acceptez aujourd'hui mon dîner, car il faut que nous nous consultions tous deux, pour bien nous entendre. J'ai un clavecin chez moi, nous causerons de notre affaire pendant le repas, et après... mais cela ne regarde que nous. Ainsi MM. et MM^mes^, j'ai l'honneur de vous saluer.

« En disant ces derniers mots, elle prit le bras du maître et l'emmena chez elle. Le diné se passa très bien, si ce n'est que dans le commencement il fut un peu silencieux. Le maestro n'étoit que galant et respectueux ; l'impétuosité de notre Béarnoise ne s'accomodait guère de ces manières de novice, aussi avec son esprit, ses grâces, car elle en avoit beaucoup, elle parvint facilement à retrouver sous l'enveloppe du maestro le jeune artiste de 18 ans (1).

(1) D'après le narrateur, Pierre Berton serait arrivé à Bordeaux en 1745. Or Fétis dit que de

« Au dessert ils étoient tous deux à l'unisson et d'un parfait accord, et dégustant du Soterne de première qualité, portaient tour à tour des toasts à leurs succès futurs. Le maestro, qui s'étoit singulièrement enhardit, lui demanda la permission de porter aussi la santé de sa bonne et digne mère. A ces mots, tout à coup, en lui prenant affectueusement la main, elle lui dit : « Vous êtes un brave garçon, je vous estime ! Et moi aussi, Monsieur, j'ai des parents ; j'ai un brave père, un pauvre militaire infirme, et je n'exerce mon art avec tant d'ardeur que dans le but de le secourir. Buvons tous deux aux auteurs de nos jours, mais un genou en terre, Monsieur, un genou en terre pour porter leur santé ! Car pour nous, ici-bas, un père ! une mère ! sont la représentation de la Divinité.

« Tous les deux le verre en main s'agenouillent ; mais étant nécessairement par leur position très rapprochés l'un de l'autre, leurs jeunes têtes déjà un peu échauffées par les fumées de Soterne, en fixant leurs regards sur l'étrangeté de leur situation, partirent simultanément d'éclats de rires immodérés. Gambilla (1), qui de sa nature étoit très rieuse, et le maestro qui ne l'étoit pas moins, se livrèrent aux élans d'une aimable et douce hilarité !!!

« Mais après quelques instants d'un mutisme mutuel, tout à coup Gambilla, se relevant subitement, en battant un entrechat, dit : « C'est très amusant de rire comme cela, mais au fait ce ne sont que des bêtises. Mets-toi au clavecin, cher ami ! et compose-moi une belle sarabande ; pendant ce tems, j'en réglerai les pas. »

« Le lendemain, la sarabande fut copiée, répétée généralement. Deux jours après eurent lieu les débuts de nos jeunes artistes.

« Le Directeur, homme habile et passé maître en forfanteries gascognes, profita de l'occassion pour déployer sur une affiche de 6 pieds de haut sur 4 de large le pathos accoutumé de MM les Directeurs des spectacles de province. Les noms de *Gambilla* et de *Berton* y étoient précédés et suivis des épithètes les plus gigantesques que puisse fournir le dictionnaire de l'Académie, et les incomparables ! les admirables ! les célébrissimes ! etc., etc., etc., y abondaient.

« Le succès fut immense pendant plus de 20 représentations ; à chacune les bouquets, les couronnes, les vers, en l'honneur des deux jeunes débutants, pleuvoient dans la salle, ainsi que les écus dans la caisse du Directeur.

« Aussi ce dernier, dans son enchantement, son ravissement, fit-il la galanterie d'envoyer à son incomparable danseuse une corbeille garnie d'éventails chinois, de gants de Grenoble, de pots de pomade, de rouge et de mouches venant de Paris, et de plus une belle épée damasquinée, qu'il la prioit, par un petit écrit de sa main, très gracieux mais un peu malin, de vouloir bien l'offrir de sa part à son célèbre compositeur, pensant qu'en vrai chevalier françois il lui seroit plus agréable d'être armé par les mains de sa belle camarade que par les siennes.

« Il n'étoit donc bruit dans tout Bordeaux que des talens, des mérites de la belle danseuse et du jeune compositeur. Les hommes vantoient les grâces, les

1744 à 1746 il chanta à l'Opéra. Malheureusement, les documents administratifs manquent complètement pour cette période. Il paraît certain que le débutant, n'ayant pas réussi, s'éloigna de Paris et qu'il avait 18 ans à son arrivée à Bordeaux. Mais alors que devient l'affirmation de Fétis déclarant que Pierre passa deux années au théâtre de Marseille comme chanteur avant de se rendre à Bordeaux?

(1) Il faut croire que cette jeune danseuse, si vraiment elle eut un grand talent, avait des raisons particulières de rester en province, car elle ne figure nulle part parmi les illustrations chorégraphiques de Paris.

beaux yeux, la légèreté de la moderne Therpsicore ; les dames la suavité mélodieuse des compositions et de l'exécution du moderne Amphion.

« Les peuples du midi, en général, sont fort chauds en toutes choses, et surtout en fait de Beaux-Arts, aussi mon père devint-il de suite l'homme à la mode de tout Bordeaux. Il fut recherché par les premières maisons de la Noblesse, de la magistrature et du haut commerce. Il ne savoit auquel entendre ; car toutes les belles dames de la ville vouloient recevoir des leçons de chant ou de clavecin du jeune et intéressant professeur. Les hommes vouloient aussi en recevoir de violoncelle, et même de composition. De plus, tous les dimanches et fêtes, il alloit toucher l'orgue à la cathédrale. Les moins pieuses de ces dames s'étoient alors fait dévotes, et se gardoient de manquer à aucun des offices où se faisait entendre le professeur, et écoutoient véritablement avec une componction évangélique !

« Un événement inattendu vint tout à coup changer, mais d'une manière heureuse pour lui, sa position artistique, car en un jour, de simple caporal qu'il étoit, il devint général, c'est-à-dire que depuis de longues années le sceptre de l'orchestre étoit entre les mains d'un homme qui avoit eu du talent ; mais il avoit près de 80 ans, et la mort vint rendre inopinément cette place vacante.

« Alors, quoique l'usage fut de donner cette place par concours, le Directeur décida que, puisqu'il étoit reconu en principe qu'un musicien compositeur étoit plus apte à remplir ces fonctions qu'un autre professeur du même art, il y nommoit le sieur Pierre Montan Berton. L'influence de Gambilla ne nuisit pas à cette résolution, mais il n'en étoit pas besoin, car il entendoit trop bien ses intérêts pour agir différament ; d'ailleurs, il estimoit le beau caractère de mon père et admiroit son talent.

« Il prit possession le jour même de ses nouvelles fonctions et les remplit à la satisfaction de tous. Malheureusement, cette nomination fit surgir quelques jalousies cachées et vint attiser le feu de quelques ambitions déçues. Deux des musiciens de l'orchestre qui avoient des prétentions à cette place le provoquèrent en duel, car il est de notoriété publique que Messieurs les Bordelais sont de leur nature fort queréleurs, et très grands ferrailleurs. Le cartel fut accepté et fixé au lendemain matin. Mon père prit pour témoins le premier violon solo de l'orchestre, son ami M. Granier. Le duel eut donc lieu le lendemain. Dans la première rencontre il fut heureux, car ayant désarmé deux fois son adversaire, il eut le bonheur de lui accorder la vie.

« La seconde n'eut pas tout à fait la même issue ; en blessant assez grièvement son adversaire, il reçut un coup d'épée au bras droit. L'affaire ainsi terminée, on s'embrassa comme de coutume en se jurant une éternelle amitié.

« Quel bizare ! quel barbare usage est resté dans nos mœurs, dans les mœurs d'un peuple qui a la prétention de se donner pour l'un des plus civillisés du globe. La mort ou seulement un peu de sang répandu, tous les outrages sont effacés, toutes les haines sont éteintes... O pauvre humanité ! ô... mais c'est assez philosopher, alons retrouvé notre pauvre blessé. Sa prouesse étoit déjà connue de toute la ville, et lorsqu'il arriva chez lui, il trouva son domicile envahi par ses amis, ses camarades, et bien entendu Gambilla en tête avec le cher Directeur. Ils furent tous rassurés promptement, car la blessure étoit très légère. Gambilla seule ne pouvoit calmer son émoi, et voulut elle-même étancher son sang avec son mouchoir ; puis elle dit au Directeur que, vu l'émotion

qu'elle venoit d'éprouver, il ne devoit pas compter sur elle pour la représentation. Le blessé, voyant l'effroi du pauvre Directeur, s'empressa de dire de suite qu'il alloit mètre un écharpe au bras droit, et qu'il conduira tout aussi bien avec le gauche. Cette résolution fut approuvée par tout le monde, surtout par le Directeur. Chacun se retira chez soi, mais dans son chemin, chacun ne manqua pas de raconter l'aventure du duel et de ses suites à ses amis, aussi, le soir, la salle fut-elle comble, et lorsque Monsieur le chef d'orchestre vint y prendre sa place, il fut reçu par une salve d'applaudissements unanimes qui redoublèrent encore lorsqu'on le vit prendre de la main gauche son bâton de mesure. Gambilla dansa encore mieux qu'à son ordinaire ; on dit même qu'au lieu de battre des entrechas à six, elle en fit à huit, lorsqu'elle vit pleuvoir sur l'orchestre une grelle de bouquets, de couronnes, de lauriers que quelques malins avoient accompagnés de couronnes de mirthe. Après le spectacle, les amateurs et les artistes improvisèrent un banquet dans lequel on porta maints toasts en l'honneur du héros de la fête.

« Mais, comme dans toute espèce d'action, dramatique ou non, et de telle nature qu'elle soit, une péripétie est toujours d'un bon effet, heureusement pour mon père, il en advint une dans cette joyeuse fête qui lui ouvrit la carrière qu'il sut, depuis, parcourir avec tant d'éclat !

« Vers la fin de la soirée, on vint lui annoncer qu'un personnage, se disant porteur d'une dépêche ministérielle, désiroit la lui remettre de suite ; on fit introduire l'envoyé, qui n'étoit autre que le sieur *Cavalier*, dont j'ai déjà parlé comme de l'un des limiers du Directeur de l'Opéra. Aussitôt qu'il put aborder mon père, en lui prenant la main et l'embrassant, il lui dit : « Mon cher M. *Berton*, c'est encore moi qui viens vous enlever, non comme jadis à vos pieuses fonctions (1), mais aujourd'hui aux plaisirs, aux douces jouissances de mes chers compatriotes, MM. et MM^mes^ de Bordeaux, qui, j'ose l'espérer, me pardonneront de mettre chargé de cette mission, en faveur de son motif. » Puis, remettant à mon père la missive scellée des armes du Roi, il lui dit : « Tenez, et lisez à haute voix. »

« Mon père, en rompant le cachet, y trouva deux écrits, le premier : un ordre du Roi de se rendre de suitte à Paris près du directeur de son Académie Royale de Musique. Le second papier étoit une lettre du bon M. Francœur dans laquelle il lui disoit que toutes ses previsions à son égard s'étant réalisées, il ne pouvoit rien faire de mieux que de l'attacher au service de S. M. ; qu'ayant apris, sans étonnement, ses nombreux succès à Bordeaux, qu'en conséquence la place de Maître de Musique et chef d'orchestre du grand Opéra de Paris étant vacante en cet instant, lui étoit dévolue et qu'il étoit invité à en venir de suite prendre possession.

« Ses vrais amis qui étoient nombreux, et même le Directeur, malgré la peine que tous éprouvoient de le perdre, le félicitèrent sincèrement de la marque honorable qu'il venoit de recevoir. Gambilla fut la seule qui ne put pas prendre part à ces touchants regrets, car la pauvrette s'étoit évanouie en entendant la lecture de l'ordre royal.

(1) C'est-à-dire lorsqu'il était baryton solo à la maîtrise de Notre-Dame. Le singulier narrateur qu'est Berton semble avoir voulu escamoter plusieurs années, car nous sommes présentement en 1755, et s'il est vrai que Pierre Berton arriva à Bordeaux en 1745, les dates ne concordent pas. Il faudrait admettre que le jeune virtuose ne fut que très peu de temps chef d'orchestre.

« L'ami Granier, qui étoit véritablement le Pylade de mon père, lui fit sentir qu'il devoit de suitte obéir à cet ordre et l'entraîna hors des lieux où, comme un autre Renaud, une nouvelle Armide pouvoit par ses enchantements lui faire oublier un moment son devoir. Une voiture l'attendoit à sa porte ; tous les maîtres de postes avoient reçu l'ordre de lui fournir des chevaux sur la route de Bordeaux à Paris. Arrivé dans son domicile, avant de le quitter pour toujours, il voulut écrire à Gambilla, et chargeat son ami de la lettre.

« Pendant ce temps l'ami avoit réuni tous ses effets, et en faisant charger sa malle, il lui dit qu'il avoit pris cette précaution pour qu'il ne fit pas la même étourderie qu'à son départ de Paris, mais qu'il lui avoit laissé le plaisir d'emporter son épée, car elle étoit ornée d'un beau nœud de rubans formé par les jolies mains de Gambilla. Les deux amis s'embrassèrent tandrement, en se renouvellant les serments d'une amitié qui ne s'est jamais démentie (1).

(*A suivre.*) MARTIAL TENEO.

Informations.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 16 mai au 15 juin 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 mai	*Thaïs.*	Massenet.	19.874 »
18 —	*Hippolyte et Aricie.*	Rameau.	16.177 41
19 —	*Boris Godounow.*	Moussorgsky.	27.450 95
20 —	*Thaïs.*	Massenet.	20.247 26
21 —	*Boris Godounow.*	Moussorgsky.	25.644 »
22 —	*Hippolyte et Aricie.*	Rameau.	16.368 25
23 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	St-Saëns. L. Delibes.	16.827 »
24 —	*Boris Godounow.*	Moussorgsky.	20.213 »
25 —	*Thaïs.*	Massenet.	18.571 91
26 —	*Boris Godounow.*	Moussorgsky.	28.079 60
27 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	St-Saëns. L. Delibes.	17.005 76
29 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	18.413 25
30 —	*Hippolyte et Aricie.*	Rameau.	11.133 50
31 —	*Boris Godounow.*	Moussorgsky.	25.137 35
1er juin	*Samson et Dalila. — La Korrigane.*	St-Saëns. Widor.	14.952 41
2 —	*Boris Godounow.*	Moussorgsky.	27.861 »
3 —	*Hippolyte et Aricie.*	Rameau.	11.665 76
4 —	*Boris Godounow.*	Moussorgsky.	29.992 60
5 —	*Thaïs.*	Massenet.	19.155 25
6 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	12.417 »
8 —	*Faust.*	Gounod.	19.111 41
10 —	*Samson et Dalila. — La Korrigane.*	St-Saëns. Widor.	17.904 76
12 —	*Salammbô.*	Reyer.	19.165 25
13 —	*Faust.*	Gounod.	16.212 »
15 —	*Hippolyte et Aricie.*	Rameau.	13.685 41

(1) Comment admettre un pareil départ ? Berton, très amoureux de Gambilla, pouvait-il quitter ainsi la femme qui venait de lui fournir tant de marques de tendresse, et, à défaut de passion sincère, « le galant chevalier » que le dit son fils, était-il homme à se libérer simplement par une lettre ?

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 mai au 15 juin 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 mai	*Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.*	Rossini. Mascagni.	8.835 50
17 — matin.	*Carmen.*	Bizet.	4.918 »
17 — soirée	*Werther.*	Massenet.	3.648 50
18 —	*La Habanera. — La Fille du Régiment.*	R. Laparra. Donizetti.	3.470 »
19 —	*Le Clown. — Les Armaillis.*	Isaac de Camondo. G. Doret.	8.823 50
20 —	*Manon.*	Massenet.	6.071 »
21 —	*Le Clown. — Les Armaillis.*	Isaac de Camondo. G. Doret.	9.157 50
22 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	1.699 »
23 —	*Le Clown. — Les Armaillis.*	Isaac de Camondo. G. Doret.	9.710 83
24 — matin.	*Carmen.*	Bizet.	4.318 50
24 — soirée	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	5.499 »
25 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	5.495 50
26 —	*Le Clown. — Les Armaillis.*	Isaac de Camondo. G. Doret.	8.920 »
27 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	8.570 »
28 —	*Le Clown. — Les Armaillis.*	Isaac de Camondo. G. Doret.	9.088 »
29 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	9.016 »
30 —	*Le Clown. — Les Armaillis.*	Isaac de Camondo. G. Doret.	9.370 50
31 — matin.	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	6.026 »
31 — soirée	*Manon.*	Massenet.	3.708 »
1er juin	*Lakmé.*	L. Delibes.	2.718 »
2 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	6.903 50
3 —	*Carmen.*	Bizet.	6.691 50
4 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	7.702 »
5 —	*Manon.*	Massenet.	4.600 50
6 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	9.021 33
7 —	*Carmen.*	Bizet.	7.003 »
8 —	*Fortunio.*	A. Messager.	4.195 50
9 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	7.819 »
10 —	*Manon.*	Massenet.	2 934 »
11 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	8.184 »
12 —	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	7.792 50
13 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	8.723 »
14 —	*Carmen.*	Bizet.	5.646 50
15 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.077 50

Aux amateurs de cartes postales. — La Compagnie de l'Ouest a l'honneur de rappeler au public qu'elle a fait publier deux séries composées chacune de 8 cartes postales illustrées reproduisant en couleurs ses plus jolies affiches.

1re *Série.* — Affiches du service de Paris à Londres.

2e *Série.* — Affiches des excursions en Normandie et en Bretagne.

Ces deux séries sont mises en vente séparément dans les bibliothèques des gares du réseau de l'Ouest ou adressées franco à domicile contre l'envoi de leur valeur (0 fr. 40 chaque série), sur demande affranchie, au service de la publicité de la Compagnie, 20, rue de Rome, à Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

Voyages d'excursions.

La Compagnie des chemins de fer de l'Ouest fait délivrer pendant la saison d'été, par ses gares et bureaux de ville de Paris, des billets à prix très réduits permettant aux touristes de visiter la Normandie et la Bretagne, savoir :

1° EXCURSION AU MONT SAINT-MICHEL

par Pontorson, avec passage facultatif au retour par Granville.

Billets d'aller et retour valables 7 jours.

1re classe, 47 fr. 70 ; 2e classe, 35 fr. 75 ; 3e classe, 26 fr. 10.

2° EXCURSION DE PARIS AU HAVRE

avec trajet en bateau dans un seul sens entre Rouen et le Havre.

Billets d'aller et retour valables 5 jours.

1re classe, 32 fr. ; 2e classe, 23 fr. ; 3e classe, 16 fr. 50.

3° VOYAGE CIRCULAIRE EN BRETAGNE

Billets délivrés toute l'année, valables 30 jours, permettant de faire le tour de la presqu'île bretonne.

1re classe, 65 fr. ; 2e classe, 50 fr.

Itinéraire. — Rennes, Saint-Malo-Saint-Servan, Dinan, Dinard-Saint-Enogat, Saint-Brieuc, Guingamp, Lannion, Morlaix, Roscoff, Brest, Quimper, Douarnenez, Pont-l'Abbé, Concarneau, Lorient, Auray, Quiberon, Vannes, Savenay, le Croisic, Guérande, Saint-Nazaire, Pont-Château, Redon, Rennes.

Réduction de 40 % sur le tarif ordinaire accordée aux voyageurs partant de Paris pour rejoindre l'itinéraire ou en revenir.

Pour plus de renseignements, consulter le livret-guide illustré du réseau de l'Ouest, vendu 0 fr. 50 dans les bibliothèques des gares de la Compagnie.

EXCURSIONS DE PARIS ET DE ROUEN AU HAVRE ET VICE VERSA PAR CHEMIN DE FER ET BATEAU A VAPEUR.

L'une des plus charmantes excursions qu'il soit possible de faire sans déplacement important est certainement la descente de la Seine entre Rouen et le Havre. Les rives verdoyantes du fleuve et les admirables points de vue qui se déroulent aux yeux du voyageur en rendent le parcours des plus agréables.

En vue de faciliter cette excursion, la Compagnie de l'Ouest délivre jusqu'au 30 septembre 1908, de Paris, de Rouen ou du Havre, des billets spéciaux d'aller et retour à prix très réduits qui permettent d'accomplir en BATEAU A VAPEUR le trajet de Rouen au Havre, ou *vice versa*, et le reste du voyage en CHEMIN DE FER.

Les prix de ces billets sont ainsi fixés :

1° De Paris au Havre ou *vice versa.*

1re classe, 32 fr. — 2e classe, 23 fr. — 3e classe, 16 fr. 50. — Durée de validité, 5 jours.

2° De Rouen au Havre ou *vice versa.*

1re classe, 13 fr. — 2e classe, 9 fr. — 3e classe, 7 fr. 50. — Durée de validité, 3 jours.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Excursions à Fontainebleau et à Moret.

Des trains d'excursion auront lieu les dimanches 5, 12, 19 et 26 juillet, entre Paris, Fontainebleau et Moret.

Prix des places, aller et retour : Fontainebleau, 2e classe, 4 fr. 50 ; 3e classe, 3 francs.

Moret : 2e classe, 5 fr. 50 ; 3e classe, 3 fr. 50.

Départ de Paris à 7 h. 26 matin. Arrivée à Fontainebleau 8 h. 41 matin ; Moret, à 8 h. 56.

Retour par tous les trains du dimanche dans les conditions prévues pour les voyageurs ordinaires.

Nombre de places limité. Franchise de 30 kilos de bagages par place.



Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

_cè - tres S'il meurt, je ne vous
LARMOR.
Ce fer_ a_ soif_
du sang des_ trai_tres Ce fer_ a_ soif_
trai - - tres ce fer_ a_ soif_
Clar. Hautb.
Tutti.
ver_rai pas Je ne vous ver _ rai pas Je ne vous ver _ rai
_ du sang des trai _ tres
du sang des trai _ tres du sang des trai _
_ du sang des trai _ tres du sang des trai _
cresc.
Timb.

pas je ne vous ver - rai pas

Recit.

. ULLIN.

Guerriers, où cou_rez

_tres du sang des trai - _tres

_tres du sang des trai - tres

Récit.

vous? Imprudents,ar_rè _tez Même en com_bat_

ff Altos et Basses.

ff

_tant contre un trai _ tre Le brave doit du jour at_tendre la clar_

fp *f* *p*

mesuré.

_té Il ne peut tar_der a pa_rai _ tre

LARMOR.

Eh

All° Moderato.

Altos. Fl.

Cors. *dolce.* *pp* Clar. *dolce.*

pp

Allegro vivace.

Sui _ vez suivez ses

bien sui _ vez mes pas Sui _ vez sui _ vez mes

Altos.

Basses. *pp* 2d Alt.

pas..

pas.. Dans ces

p

Suivons suivons ses pas

p

Sui _ vons suivons ses pas Sui vons suivons ses pas

Clar. Alt.

Clar.

Dans ces som _ bres fo _ rêts

som _ bres fo _ rêts ___

Dans ces som _ bres fo _ rêts

Dans ces som _ bres fo _ rêts

1r Bon

p

1re Fl

p

Altos tremolo.

LARMOR.

Le so _ leil va bien _ tôt ___

Clar.

ULLIN.

Le so - leil

commen - cer sa car - riè -

va bien - tôt com - men -

- re

cresc.

(Cors)

- cer sa car - riè -

Ah

più marc.

cresc.

(Hautb. Bns)

f

p

_se

Pour pu - nir un traitre At_ten -

Bns

Altos.

dons sa lu - miè_re

Oui, pour pu - nir un

Oui, pour pu - nir un

Bon

Mes

traître At_ten - dons sa lu - miè - re Mes

traître At_ten - dons sa lu - miè - re Mes

+Cors et Bns

yeux pour - ront le

yeux pour - ront le

yeux pour - ront le

sf *sf*

sf *sf*

voir ex - pi - er

voir ex - pi - er

voir ex - pi - er

p *p* *p*

sf *sf*

sf *sf* *p*

ff p

ses for _ faits ex_pi _ er ses for _

ff p

ses for _ faits ex_pi _ er ses for _

ff p

ses for _ faits ex_pi _ er ses for _

Altos_seuls.

ff Tutti. p

Basses.

ff p

_faits ex_pi _ er ses for _ faits suivez mes

ff p

_faits ex_pi _ er ses for _ faits

ff p

_faits ex_pi _ er ses for _ faits

ff Tutti. p Velles pizz.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 14 (huitième année) 15 Juillet 1908

Exécutions et publications récentes.

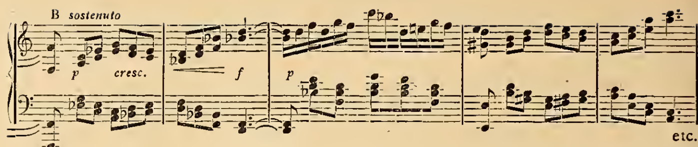
Sonate en la mineur, pour piano, de M. Th. Dubois. — M. Th. Dubois, depuis qu'il a renoncé volontairement aux soucis de l'administration, semble s'être spécialement consacré à la musique symphonique ou à la musique de chambre. Il vient de publier une *Sonate pour piano* que M. E. Risler eut l'occasion de faire entendre avec grand succès à la fin de la dernière saison. Cette importante composition, parue chez l'éditeur Heugel, est de nature à intéresser les lecteurs de la *Revue musicale*; elle nous paraît mériter une sérieuse attention.

L'œuvre de M. Th. Dubois est assez développée : trente-cinq pages de partition pour les trois mouvements. L'auteur n'a pas cru devoir rien écrire qui corresponde au *scherzo* de la sonate classique. Un premier morceau, *allegro moderato con fuoco*, un *adagio*, un *finale*, composent toute l'œuvre, pour laquelle le compositeur n'a pas cru devoir non plus s'astreindre à la forme cyclique, actuellement fort à la mode chez nos symphonistes modernes.

Remarque, au surplus, qui ne saurait constituer une critique, la forme cyclique ne présentant pas toujours des avantages qui compensent suffisamment la contrainte qu'elle impose dans le choix des thèmes propres à fournir le développement de plusieurs morceaux. Dans la sonate de M. Th. Dubois, l'unité paraît solidement établie sans cet artifice ; bien que les trois parties puissent être considérées isolément, le *finale* se relie directement à l'*adagio* par l'introduction, débutant dans le ton de cet *adagio* pour ramener ensuite, assez rapidement, la tonalité principale.

La sonate est en *la* mineur. Sans prélude, sans introduction, sans préparation d'aucune sorte, le premier *allegro* débute par l'exposition, à l'unisson, du thème principal, fortement rythmé, d'un caractère affirmatif et dominateur (A, ex. 1°) :





Il s'enchaîne immédiatement à diverses formules mélodiques (B, ex. 1°) qui, oscillant entre les tonalités de *si bémol* et de *la mineur*, prépareront d'abord une répétition du thème A, puis l'entrée des thèmes secondaires sur quoi est bâti le développement. Le premier de ces thèmes épisodiques, de caractère très mélodique, est présenté pour la première fois en *si bémol*, après une brève cadence en *ré mineur*. Il est immédiatement répété une tierce plus haut en *ré majeur* (ex. 2, C et C²).





Le deuxième thème secondaire, d'un mouvement plus retenu et d'une allure plus voisine de celle que les classiques donnent ordinairement au second thème d'un premier mouvement de sonate, apparaît alors (Ex. 3, D). Il est en *mi mineur* et s'accompagne d'une seconde partie, indépendante cependant mélodiquement, mais unie à la précédente par la tonalité de *mi mineur* (ex. 3, E) :







Contrairement à l'usage classique encore, M. Th. Dubois a tiré tout le développement de son premier morceau de ces thèmes secondaires C et D avec E. Le thème principal A ne reparaît (avant la grande reprise) qu'une seule fois, nullement transformé d'ailleurs, en *ré mineur*. Il garde donc partout le caractère d'une sorte d'introduction, contrastant, par sa forme immuable, avec les transformations des autres thèmes. Et comme ces thèmes (ceci d'ailleurs en conformité avec les habitudes classiques) ont un caractère surtout mélodique, il s'ensuit que ce développement apparaîtra partout beaucoup plus mélodique que rythmique. Et c'est là, sans que cette sonate affecte le moins du monde des prétentions révolutionnaires, ce qui la différencie le plus nettement des œuvres anciennes et l'apparente, malgré tout, aux compositions les plus modernes. Rien ne démontre mieux, sans que cela soit, je pense, l'intention de l'auteur, combien notre mentalité musicale diffère radicalement de celle des compositeurs que nous tenons pour classiques.

Ceci dit, avant de passer à l'*adagio*, il convient peut-être de faire remarquer combien, après la reprise du thème A dans le ton initial, tout concourt rapidement à la conclusion. La réapparition assez rapide des thèmes secondaires n'entraîne point, à proprement parler, de développements nouveaux. Il n'y a rien d'analogue à ce travail complémentaire que les classiques s'imposent ordinairement à cet endroit, au risque, trop souvent, de longueurs tant soit peu fastidieuses propres à diminuer l'impression triomphante de la réapparition du motif principal.

La construction de l'*adagio* est, comme il convient, beaucoup plus simple. Ce morceau est essentiellement constitué par l'exposition d'une phrase lente, largement chantée et d'une belle allure beethovenienne, revenant à intervalles périodiques interrompre deux développements un peu différents, quoique apparentés de très près.

Voici ce motif principal : dans le ton du morceau, à la tierce majeure au-dessous de la tonalité de l'*allegro* précédent.

La partie développée du morceau comporte les thèmes suivants dont le premier surtout se réduit, en somme, à une figure mélodique et rythmique très courte répétée à divers intervalles (ex. 5 B).



La première exposition de cette formule amène presque immédiatement le second thème, susceptible, celui-ci, d'effusions mélodiques plus prolongées et plus expressives (ex. 6 C).



Le premier développement de ces deux thèmes à travers diverses tonalités ramène la phrase du début, A, esquissée une première fois en *si bémol* avant de s'étendre en *fa*. Il est peut-être permis de trouver que cette simple transposition affaiblit un peu l'effet de la réapparition de ce beau motif. Quoi qu'il en soit, succèdent à ce thème de nouvelles transformations du motif B, traité cette fois-ci seul. Puis un rappel du début de A concluant en *fa*, un souvenir du motif C très expressif, et pour conclure, dans le grave, les premières mesures de A. Conclusion très simple et d'un grand effet.

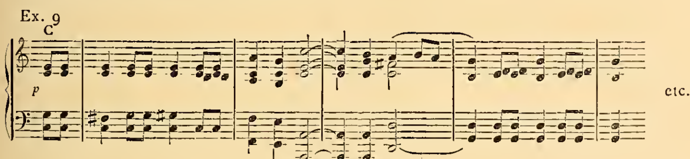
Le *finale* garde, au début, cette tonalité de *fa* sur quoi s'étagent de larges accords. Bientôt résonne une quinte augmentée (*do dièse*). Les accords de *fa* reprennent suivis d'une sixte, *ré*. Ils reprennent encore avec une sixte augmentée, *ré dièse*. Le mouvement s'anime ; des traits rapides, de vigoureux accords surgissent... Et nous voici sur la dominante du ton principal, *la* mineur. Voici le schéma harmonique de cette transition, très heureuse, et qui relie parfaitement les deux morceaux :



Il se continue naturellement par une expansion mélodique assez différente qui reparaîtra plus tard avec lui, toujours à sa suite :



Contrairement à ce qui s'était passé pour l'*allegro*, ce thème principal, avec son complément, contribue pour une large part au développement général, non seulement en contrastant avec les autres motifs, mais encore par les diverses transformations qu'il subit. Il est traité, à ce point de vue, exactement comme les thèmes secondaires, ici assez nombreux et très nettement caractérisés dont il sera suffisant de dresser la liste :



lequel est ordinairement suivi de ce complément mélodique :



Un autre, très nettement rythmé, vient ensuite :



qui s'épanouit à son tour sous une forme alanguie et expressive, contrastant heureusement avec la vigueur de la première partie.



Il est superflu de faire remarquer que cette riche moisson mélodique de six thèmes (un principal, deux secondaires, chacun avec un motif complémentaire d'égale importance) suffit amplement à bâtir un morceau développé sans s'astreindre à de trop minutieuses transformations. Au contraire, une pareille abondance risquerait de disperser l'attention au détriment de l'unité d'ensemble, si le compositeur ne prenait soin, comme ici, d'élire des motifs mélodiques assez étroi-

tement apparentés, au moins pour la plupart d'entre eux. L'effet de ce *finale* demeure donc excellent dans sa variété Et s'il est permis de préférer la majesté et la profondeur de l'*adagio*, il convient de reconnaître qu'aucun morceau, dans cette sonate, ne lui est assez notablement inférieur pour altérer la belle tenue d'une œuvre qui peut compter parmi les meilleures de M. Th. Dubois, et qui a une très haute valeur. J'en ai indiqué la structure ; mais le reste, — le charme, la poésie, le sentiment, très personnels ici, — ne s'analyse pas.

M. André Gailhard ; M. Lenepveu. — Si les concerts chôment en juin et en juillet, les jeunes compositeurs et artistes qui sont l'espérance de l'avenir ont à se donner tout entiers, durant cette période où tant de gens songent moins au travail qu'au repos : avec les concours d'harmonie, où triomphent les élèves de M. Lavignac, ceux de contrepoint où M. Gédalge reste un maître incontesté, et les concours d'orgue sur lesquels plane l'image vénérable de M. Guilmant, il y a la grande épreuve de composition musicale pour l'attribution du prix de Rome. C'est l'Institut qui donne le prix, mais c'est le Conservatoire qui le prépare.

En adressant nos plus vifs compliments à M. André Gailhard, fils de l'ancien directeur de l'Opéra, qui vient d'obtenir la récompense suprême, nous tenons à rendre hommage à son maître, M. Lenepveu. C'est, dans l'art contemporain, une figure singulièrement originale que celle de ce compositeur émérite, aussi admirable par son enseignement et son talent que par le dévouement paternel qu'il prodigue à ses élèves. Je ne connais pas personnellement M. Lenepveu. J'imagine qu'il se tient à l'écart du bruit, de la réclame et de la bataille, par regret de voir le goût public perverti et comme empoisonné par des œuvres qui ne s'accordent pas avec l'idéal qui est le sien, et qu'il a réalisé dans des œuvres de haute valeur ; mais il a choisi — non peut-être sans arrière-pensée militante — un rôle qui est beau et brillant entre tous. Au lieu d'écrire des compositions, il crée des compositeurs ; il maintient la tradition des grands principes de l'art. Il reste modestement dans la coulisse ; mais il donne mouvement et vie à ceux qui affrontent les feux de la rampe, et tient tous les fils dans sa main. Voilà longtemps que, chaque année, les « prix de Rome » sortent de sa classe. Il ne règne pas, mais il est, comme dirait Bergerat, faiseur de rois ; peut-être cela est-il encore plus beau que de s'asseoir sur le trône. En tout cas, la fonction de M. Lenepveu est une des plus utiles de notre temps. Au moment où les forces révolutionnaires et anarchistes envahissent l'art musical, il est bon qu'on leur oppose des forces conservatrices, pour tâcher d'obtenir une sorte d'équilibre...

Concours du Conservatoire. — Chant. — Le concours des hommes (20 candidats) a été faible, sensiblement inférieur à ceux des quinze dernières années ; M. Paulet, avec un fragment d'*Alceste*, a obtenu un premier prix ; MM. Vaurs (air du *Polyeucte* de Gounod), M. Tessier (air d'*Elie* de Mendelssohn), ont eu un second prix. Ce sont de bons élèves. Il est fâcheux que les belles voix et les tempéraments artistiques pleins de promesse deviennent de plus en plus rares !

Le concours des femmes a été meilleur, avec de graves lacunes. Dans ce concours, qui est un point terminus des études, on entend des voix qui ne sont pas encore posées ; des voix qui crient au lieu de chanter, et parfois, on prend avec les textes musicaux (ex. l'air de « Sombres forêts » dans *Guillaume Tell*) des libertés que nous croyions enfin interdites ! Il y a eu du mauvais, il y a eu du bon, et même de l'excellent. Tout cela fait une moyenne satisfaisante. La somme

de travail préparatoire semble avoir été très sérieuse, — mais trop dirigée vers le gros effet, sans une attention suffisante aux principes élémentaires du chant.

Le succès de la journée a été pour Mlle Raveau qui, concourant pour la première fois, a chanté de façon saisissante, avec une grande unité de style, *la Cloche* de Saint-Saëns. Habituellement, on tire de cette mélodie un effet de force et d'ampleur ; Mlle Raveau l'a dite — et il faut en féliciter son professeur — avec une douceur expressive et quasi mystique. Elle n'a pas donné d'intensité banale a la cadence du morceau (... *dans le ciel*), ce qui est très méritoire ; et le redoutable passage qui exige de la chanteuse une extraordinaire tenue du souffle a été souligné par les ovations du public. La voix est bien posée, juste et de timbre fort agréable. Je signalerai aussi une élève de Mme Caron qui a dit avec adresse l'*Air avec variations* de Rode, si difficile.

Trente-cinq concurrentes !... Trente-cinq voix dont il a fallu apprécier et comparer les mérites. Deux premiers prix (Mme Gachery et Mlle Raveau), quatre seconds (Mlles Kaiser, Le Senne, Gustin et Bourdon), quatre premiers accessits (Mlles Pradier, Amoretti, Billard et Mme Delisle), cinq seconds (Mlles Daumas, Renaux, Delavoine, G. Demougeot, Fraisse).

Parmi les morceaux choisis, six de Gluck, quatre de Mozart, quatre de Weber, cinq de Hændel, deux de Haydn, deux de Beethoven, un de Rameau, un de Lulli, deux de Sacchini, etc. Les modernes, qui jadis fournissaient la presque totalité des airs, ne sont plus représentés que par deux morceaux de Rossini, un d'Ambroise Thomas et une mélodie de Saint-Saëns. Ce qu'on appelle aujourd'hui la « musicalité » ne peut que gagner à cette école qui développe sans aucun doute l'intelligence artistique et la qualité de déclamation lyrique, d'articulation et de style ; et cependant il ne faut pas proscrire la musique à couplets et à roulades, celle d'un Sacchini ou d'un Hændel. Elle comporte des qualités d'interprétation, de légèreté et de finesse qui chez certains sujets méritent, à défaut d'autres, d'être particulièrement cultivées. Le public, même ce public artiste et averti qui afflue aux concours de fin d'année (mais, comme a dit Champfort, combien faut-il de sots pour faire un public ?) y prend un réel plaisir.

Qui dira la part qui revient au choix du morceau dans le succès de chaque élève, et la part qui revient à la comparaison, au contraste dans le succès du morceau lui-même ? Qui dira aussi par quelle méthode précise ou par quel instinct supérieur le jury, où dominent sinon les chanteurs, au moins les musiciens, parvient à peser exactement et comparer ensuite les mérites de chacun ? Telle concurrente a la chance d'interpréter une musique moderne, d'ailleurs facile à comprendre et à faire comprendre, — après une série d'œuvres anciennes, de caractère et de style ardus et d'exécution très difficile. Telle autre a des intonations douteuses ; faut-il les imputer à l'émotion ou à une insensibilité incurable de l'oreille ? Et par quel effort de jugement et de volonté le jury pourra-t-il conserver assez vives les impressions éprouvées au début d'une séance de quatre ou cinq heures pour les rapprocher, même avec le secours de quelques notes, des impressions de la fin de la journée ? Ces réflexions et d'autres pareilles nous venaient à l'esprit pendant la délibération du jury. Et quand les noms des élues ont été proclamés, nous avons pu éprouver quelques étonnements ou quelques regrets, mais nous avons été obligés de reconnaître que les décisions prises ne soulevaient aucun reproche grave, et qu'elles étaient confor-

mes à l'opinion de la grande majorité du public. C'est une confirmation dont il faut bien tenir compte.

Piano (femmes). — Le morceau imposé pour le concours de piano était le 2e concerto de Saint-Saëns, œuvre brillante, d'une poésie pleine de charme, difficile, mais sans abus de virtuosité inutile, — que je me rappelle avoir entendue aux Concerts Pasdeloup... — et qui est hautement appréciée de tous les musiciens dignes de ce nom. Les élèves du Conservatoire ne nous en ont donné qu'un arrangement de circonstance. Le concerto est écrit, bien entendu, pour piano et orchestre ; il en existe une édition à 2 pianos où la seconde partie remplace l'orchestre : c'est cette version qui a été utilisée, avec une combinaison qui réduit parfois les deux parties en une seule, et supprime un cinquième environ du premier mouvement par des coupures inégales et pas toujours heureuses. Si l'auteur a été consulté avant ces tripatouillages, et s'il y a consenti, je n'ai rien à dire.

Ce concours a été très fort. Que de travail ! Combien de talent précoce chez ces jeunes filles ! Les plus frêles d'apparence ont une énergie singulière, — et des doigts, « des doigts » à miracle ! Un des premiers prix, les plus remarqués, est Mlle Lewinsohn, qui a 12 ans 9 mois, et qui, après avoir magnifiquement joué le concerto de Saint-Saëns, a déchiffré impeccablement une page assez jolie, dissonante et mignarde, de M. Pierné. Mlle Deroche qui a fait grande impression (1er prix aussi) n'a pas 14 ans, et Mlle Guller (2e prix) a treize ans ! Et sauf quelques très rares exceptions, tout le reste — 32 concurrentes ! — est excellent ou très bon. Voilà qui est admirable. Comme observation critique, je me bornerai à rappeler que les traits d'agilité ne trouvent grâce devant le public qu'à une condition : c'est d'être exécutés nettement et *sans pédale*. La recherche de l'effet pousse certains pianistes à taper fort et à brouiller les notes, comme certains chanteurs à *crier*...

Opéra comique. — Voici un concours un peu pénible pour l'auditeur, et singulièrement difficile pour les concurrents : pénible parce qu'il fait repasser devant nos yeux, sans décors, sans costumes et avec un piano pour orchestre, des scènes très connues, qui n'ont pas toutes une haute valeur artistique ; difficile, car, pour jouer la comédie lyrique, il faut de l'aisance, de l'autorité, qualités que n'ont pas encore les élèves du Conservatoire. Ajoutez que beaucoup d'entre eux, originaires du Midi, sont obligés de se faire un langage artificiel avec un « accent » spécial, pour ne pas choquer sur une scène de Paris, ce qui les rend parfois comiques autrement qu'ils ne voulaient ; ajoutez aussi que le programme s'est ressenti de la mode du jour qui met le noir mélodrame sur le même rang que la comédie, et oblige les acteurs à abandonner trop souvent le *chant* pour le *cri* ; ajoutez enfin que cette séance fut très longue ! jugez-en par cette liste à laquelle — puisqu'il s'agit du « genre national » par excellence — je ferai les honneurs de la reproduction intégrale :

MANON, 1er acte. (M. Massenet.)

1. Mlle **MÉNARD**. . . . . . . 21.9 Rôle de Manon.
Réplique : M. Paulet.

LE PARDON DE PLOERMEL, 1er acte. (Meyerbeer.)

2. M. **COULOMB**. . . . . . 23.5 Rôle de Corentin.

JEAN DE NIVELLE, 1er ACTE. (LÉO DELIBES.)

3. Mlle **PRADIER** . . . . . 22.3 Rôle d'ARLETTE.
Répliques : M. PAULET et Mlle CÉBRON-NORBENS.

SAPHO, 4e ACTE. (MASSENET.)

4 M. **TARÉRIA**. . . . . . 25.9 Rôle de JEAN GAUSSIN.
Répliques : M. AUDIGER.
Mlles CÉBRON-NORBENS, DUVERNAY et PRADIE.

LES NOCES DE JEANNETTE. (VICTOR MASSÉ.)

5. M. **BELLET**. . . . . . 25.11 Rôle de JEAN.
Réplique : Mlle AMORETTI.

WERTHER, 3e ACTE. (MASSENET.)

6. Mlle **GUSTIN**. . . . . . 25.10 Rôle de CHARLOTTE.
Réplique : Mlle CHANTAL.

MANON, 2e ACTE. (MASSENET.)

7. M. **FÉLISAZ**. . . . . . 26.11 Rôle de DES GRIEUX.
Réplique : Mlle LAMBERT.

LES NOCES DE FIGARO, 2e ACTE. (MOZART.)

8. Mlle **JURAND**. . . . . . 23.10 Rôle de SUZANNE.
2e accessit en 1907.
Répliques : Mlles CHANTAL et GUSTIN.

CAVALLERIA RUSTICANA. (MASCAGNI.)

9. Mlle **DUVERNAY**. . . . . 24.10 Rôle de SANTUZZA.
Répliques : M. TARÉRIA.
Mlles DEMOUGEOT (Gabrielle) et GUSTIN.

WERTHER, 3e ACTE. (M. MASSENET.)

10. Mme **GARCHERY**. . . . . 23.1 Rôle de CHARLOTTE.
1er accessit en 1907.
Réplique : Mlle AMORETTI.

MIREILLE, 2e ACTE. (GOUNOD.)

11. M. **AUDIGER**. . . . . . 26.1 Rôle de RAMON.
a concouru en 1907.
Répliques : MM. VILLARET, COMBES, ANCELIN.
Mlles ROBUR et DUVERNAY.

CARMEN, 1er ACTE. (G. BIZET.)

12. Mlle **DEMOUGEOT (Gabrielle)** 21.11 Rôle de CARMEN.
1er accessit en 1907.
Répliques : MM. TARÉRIA, VILLARET.
Mlles DEVRIÈS et Mme RENAUX.

LA VIE DE BOHÈME, 3e ACTE. (PUCCINI.)

13. Mlle **CHANTAL**. . . . . 22.7 Rôle de MIMI.
Répliques : MM. PAULET, VILLARET et Mlle JURAND.

LOUISE, 3e ACTE. (CHARPENTIER.)

14. Mlle **ROBUR**. . . . . . 24.3 Rôle de LOUISE.
1er accessit en 1907.
Réplique : Mlle TARÉRIA.

LE BARBIER DE SÉVILLE, 1er ACTE. (ROSSINI.)

15. M. **PONZIO**. . . . . . . 25.4 Rôle de FIGARO.
2e accessit en 1907.
Réplique : M. ANCELIN.

APHRODITE, 1er ACTE. (C. ERLANGER.)

16. Mlle **CÉBRON-NORBENS**. . 20.3 Rôle de CHRYSIS.
2e accessit en 1907.
Réplique : M. TARÉRIA.

MANON, 1er ACTE. (MASSENET.)

17. Mlle **LAMBERT**. . . . . 21.5 Rôle de MANON.
Réplique : M. COULOMB.

CARMEN, 2e ACTE. (BIZET.)

18. M. **LALOYE**. . . . . . . 21.5 Rôle de DON JOSÉ.
Réplique : Mme GARCHERY.

LE ROI L'A DIT. (LÉO DELIBES.)

19. M. **VILLARET**. . . . . 23.9 Rôle du MARQUIS DE MONCONTOUR.
Répliques : M. PAULET, Mlle ROBUR, DEMOUGEOT (Gabrielle).
Mlles CHANTAL, CÉBRONS-NORBENS et DEVRIÈS.

LE BARBIER DE SÉVILLE, 2e ACTE. (ROSSINI.)

20. M. **VAURS**. . . . . 26.10 Rôle de BARTHOLO.
1er accessit en 1907.

21. M. **DUPRÉ (Pierre)** . . . 23.11 Rôle de BASILE.
Réplique : Mlle LAMBERT.

LA TOSCA, 2e ACTE. (PUCCINI.)

22. M. **COMBES**. . . . . . . 28.4 Rôle de SCARPIA.
Réplique : MM. AUDIGER, RAULET.
Mlle CÉBRON-NORBENS.

WERTHER, 3e ACTE. (MASSENET.)

23. Mlle **RAVEAU (Alice)**. . . 20.10 Rôle de CHARLOTTE.
Réplique : Mme MATHIEU-LUTZ.

L'ÉPREUVE VILLAGEOISE. (GRÉTRY.)

24 M. **PAULET**. . . . . . . 21.1 Rôle d'ANDRÉ.
Réplique : Mlle DEMOUGEOT (Gabrielle).

HÄNSEL ET GRETEL, 1er ACTE. (HUMPERDINK.)

25. Mlle **AMORETTI**. . . . . 22.11 Rôle de GRETEL.
a concouru en 1907.
Réplique : Mlle CHANTAL.

Dans son ensemble, le concours a été médiocre, et il ne pouvait en être autrement, pour des raisons diverses. Dépouillées de tout ce qui leur donne un peu d'éclat dans les représentations ordinaires, certaines scènes (comme celle du *Pardon de Ploërmel*, 1er acte) sont d'une pauvreté musicale ahurissante !... Dans *Aphrodite*, Mlle Cébron-Norbens a voulu forcer le succès par le charme savant et la transparence d'un costume qu'autorisait le rôle très voluptueux de Chrysis ; mais l'art du costume entre-t-il en ligne de compte ? En ce cas, les noms des modistes devraient figurer au palmarès ! Mlle Demougeot, sœur de l'artiste de l'Opéra, a beaucoup plu dans une scène de *Carmen*, où elle a de la grâce et du

piquant, avec une voix très juste, et M. Ponzio, dont nous avions apprécié la rondeur (ceci sans plaisanterie !) en 1907, a très bien dit l'air du *Barbier*. Dans les œuvres très mélodramatiques, comme *Cavalleria*, l'impression fut plutôt pénible.

Piano (hommes). — Le morceau de concours était la 4e ballade de Chopin, œuvre de haute poésie romantique, de grande fantaisie et de sentiment profond. Pour jouer convenablement cela, il faut procéder comme l'acteur qui veut interpréter un rôle dans un drame de Shakespeare ou d'Hugo : *faire la synthèse* du personnage et faire sentir partout l'*unité* du caractère, *au lieu de juxtaposer des détails minutieusement étudiés*. Je souligne, car cette qualité, qui consiste à saisir et à exprimer le caractère d'un *ensemble*, est la vraie qualité de l'artiste. Trop d'élèves raffinent sur les menues choses et font des effets quelconques sans paraître comprendre le sens général du morceau ! Cependant — malgré cette réserve — le concours fut très bon. J'ai particulièrement remarqué un pianiste grec de 14 ans, Eustratiou, élève de M. Diémer : c'est un tempérament d'artiste ; il chante intérieurement ; il *vit* ce qu'il joue ; il a fait la synthèse dont je parlais. Il faut signaler aussi le mérite très sérieux de MM. Trillat, Gayraud (premier prix), Gallou, Gaunlett (2e prix), Moretti, Schmidt, Schwaab (accessits). Le morceau de déchiffrage était une brève composition entortillée, un peu pénible, avec une construction rythmique peu claire, de M. Widor. Presque tous les candidats l'ont jouée avec une exactitude matérielle impeccable, mais sans paraître comprendre ce qu'ils jouaient ; ils sont excusables.

Harpe chromatique et harpe a pédales. — La harpe chromatique, de l'avis unanime des auditeurs, a fait excellente figure. C'est un instrument qu'il serait déplorable de voir disparaître du Conservatoire de Paris, et nous espérons bien que M. Gaston Doumergue, avec son habituelle impartialité, saura se placer au-dessus de rivalités mesquines pour garantir à deux instruments différents, mais non exclusifs l'un de l'autre, un régime d'entière liberté. Nous ne sommes plus à l'époque des privilèges, comme au temps de Lulli, et le concours d'hier vient de prouver une fois de plus que la harpe à pédales pouvait continuer à vivre à côté de la harpe chromatique. Les virtuoses choisiront. Le morceau de concours, pour la harpe chromatique, était une fantaisie brillante, surchargée de difficultés, du regretté Pfeiffer. Le morceau de lecture à vue, écrit par M. Lavignac, était également très difficile. Les élèves de Mme Tassu-Spencer ont fait honneur à la classe de ce professeur éminent : après une exécution pleine de charme et d'une sûreté merveilleuse, M. Mulot et Mlle Chalot — deux enfants ! — ont obtenu un premier prix. Nous espérions mieux qu'un premier accessit pour Mlle Montmartin, qui a de très réelles qualités de virtuose et de musicienne.

Pour la harpe à pédales, le morceau de concours, agréable mais un peu banal, était dû à M. Galeotti. Il y eut quelques cordes cassées ; nul n'a le privilège de ces incidents ; mais il y eut aussi des élèves de sérieuse valeur : Mlles Pierre Petit, Delgado-Perez et Laggé, Inghelbrecht, Dretz et Gaulier. L'an dernier, un compositeur avancé qui se pique de « justice » mais qui n'est pas toujours impartial, exaltait la harpe à pédales (au détriment de l'autre, bien entendu), à cause de ses « fusées de notes », du *glissando* poétique (?) qu'on opère sur le plan unique de ses cordes. Cette année, les amateurs du *glissando* — que

je tiens pour antimusical — ont dû être satisfaits. Sur la harpe chromatique comme sur la harpe à pédales, nous avons eu des fusées de notes en *glissando*. Voilà qui est rassurant pour l'avenir de la musique.

CONCOURS DE CONTREBASSE, VIOLONCELLE ET ALTO. — Entre autres traditions, le Conservatoire de musique perpétue celle qui consiste à ouvrir la série des concours publics par les instruments graves de la famille des archets et des cordes : c'est la journée des joies austères.

Or donc, le samedi 4 juillet, le jury, qui, sous la présidence coutumière de M. Gabriel Fauré, réunissait les compétences diverses de MM. E. Colonne, Xavier Leroux, G. Caussade, E. de Bailly, J. Salmon, P. Chavy, L. Fournier, Hasselmans, A. Bruneau et R. Schidenhelm, fit comparaître le premier contrebassiste sur le coup de neuf heures et, quand le dernier de la série eut achevé la fantaisie, assez fantaisiste, de M. E. Ratez, on eut assez nettement l'impression de ce qui allait se produire, c'est qu'une juste sévérité ne trouverait pas matière à premier prix. Ainsi décida le jury. Le concours nous a semblé gris et monotone, sans relief. Est-ce la faute à l'instrument ? Au morceau de concours ? aux concurrents ?

Répétons ici une fin d'hexamètre virgilien : *Paulo majora canamus*, et passons au violoncelle. Le concours de cette année, qui se jouait sur le *concerto* de Schumann, mit en avant la personnalité artistique de M. Vaugeois, un virtuose de demain, dont les quinze ans s'unirent aux dix-sept ans de M. Mas dans le partage d'un premier prix. Ensuite comment le jury s'y prit pour attribuer dans le lot des autres concurrents seconds prix et accessits, c'est ce que nous ne saurions dire. Nous croyons que son choix fut juste ; au reste le public s'y rangea.

Montons encore une octave et arrivons au domaine des altistes A notre sens, leur concours aura été le clou de la journée. La classe de M. Laforge présentait six concurrents : il y eut six récompenses, motivées par l'exécution du *Concertstück* de M. Enesco et un morceau de lecture à vue de M. Xavier Leroux. Nous devons dire que ce tournoi artistique avait quelque chose de particulièrement attachant, chaque concurrent apportant sa note personnelle, son individualité artistique, sa manière propre de comprendre et d'interpréter l'œuvre de M. Enesco.

Trois premiers prix à l'unanimité : M. Rousseau, un beau tempérament de virtuose, domine l'ensemble ; la sonorité est chaude et généreuse ; l'artiste s'impose. A ses côtés, plus modestes, mais tout aussi solides à leur poste, Mlle Dumont et M. Taine. M. Barrier fit preuve d'une réelle personnalité : à l'unanimité, le jury lui décerne un second prix. Enfin les qualités de charme et d'élégance qui caractérisent M. Mayena le désignèrent pour un premier accessit, tandis que M[lle] Desnoyers — jeu égal et modeste — dut se contenter d'un second.

Au reste, voici la nomenclature des récompenses en ce jour :

CONTREBASSE

Classe de M. CHARPENTIER.

Morceau de concours et de lecture à vue de M. E. RATEZ.

Le jury ne décerne pas de premier prix.

DEUXIÈMES PRIX.

MM. Dumont, Juste et Anrès.

PREMIER ACCESSIT

M. Leuliet, à l'unanimité.

ALTO

Classe de M. Laforge.

Morceau de concours : *Concertstück*, de G. Enesco.

Morceau de lecture à vue de M. Xavier Leroux.

PREMIERS PRIX

M. Rousseau, Mlle Dumont et M. Taine, à l'unanimité.

DEUXIÈME PRIX

M. Barrier, à l'unanimité.

PREMIER ACCESSIT

M. Mayeux.

DEUXIÈME ACCESSIT

Mlle Desnoyers.

VIOLONCELLE

Morceau de concours : *Concerto* de Schumann.

Morceau de lecture à vue de Paul Vidal.

PREMIERS PRIX

M. Paul Mas, élève de M. Cros Saint-Ange.
M. Vaugeois, élève de M. Cros Saint-Ange.

SECONDS PRIX

M. Pierre Jamin, élève de M. Loëb.
M. Ruyssen, élève de M. Loëb.

PREMIERS ACCESSITS

M. Challet, élève de M. Cros Saint-Ange.
M. Dussol, élève de M. Cros Saint-Ange.
M. Dumont, élève de M. Loëb.

SECONDS ACCESSITS

M. Maréchal, élève de M. Loëb.
M. Mangot, élève de M. Loëb.
M. Alaux, élève de M. Loëb.
M. Roger Martin, élève de M. Cros Saint-Ange.

Concours de violon. — Vingt-huit candidats ou candidates, entre lesquels le jury a partagé 4 premiers prix (M. Michelon, M. Carembat, Mlle Wolff et Mlle Talluel ; à noter que M. Carembat concourait pour la première fois) ; quatre seconds prix (Mlle Roussel, également à son premier concours, MM. Tinlot, Poirrier et Brettly), cinq premiers accessits (MM. Cornette, Hémery, premier concours), Mlles Goyon et de la Hardrouyères, M. Olmagu), enfin quatre seconds accessits (M. Duran, Mlles Elwell et Didier, M. Villain).

Le morceau imposé était le concerto (op. 53) de Dvorak. Le morceau de lecture à vue (un quatre temps, *andante*) était dû à M. Albert Bertelm, qui l'avait hérissé de notes diésées ou bémolisées, plutôt que de coups d'archet difficiles ou de doigtés compliqués.

L ensemble du concours donne lieu de constater que l'enseignement du violon est poussé à un degré de perfection remarquable, et que dans les quatre classes, il y a une émulation qui rend bien difficile de faire un choix et de formuler des préférences. Comment a pu procéder le jury, par quels moyens de notation et de comparaison, pour faire son office et prononcer des jugements — élection et élimination — fondés sur la justice et l'équité ? Nous nous le demandions avec angoisse avant, comme après la proclamation des récompenses. Une des premières qualités du violoniste, disons la première, est la qualité de l'archet ; car des mains gauches habiles et brillantes, vigoureuses et agiles à la fois, on en rencontre en grand nombre. C'est par le bras droit que le violoniste affirme sa personnalité, traduit sa pensée et son interprétation de la musique, passe de la catégorie des élèves dans le cénacle des maîtres. Il a paru hier que le jury avait un peu méconnu ce principe et n'y avait point toujours conformé ses jugements. Quelques lauréats sont possesseurs d'un bras droit qui ne leur permettra jamais de s'élever au-dessus du vulgaire ; d'autres, au contraire (en tête desquels nous placerons M. Allard), ont des qualités d'archet et de son qui auraient dû leur attirer les faveurs d'un aéropage éclairé. Il est vrai que si éclairé fût-il, l'aréopage a pu commettre des oublis, et se laisser aller par moments à une douce somnolence ou à une poétique rêverie. Entendre vingt-huit fois de suite le même solo de violon, et vingt-huit fois la même page de déchiffrage, est une corvée qui est dure, surtout pour des esprits délicats et des intelligences d'artistes. Il faut être du métier, non pas seulement de la musique, mais du violon, l'avoir étudié au point de vue technique, l'aimer passionnément, pour supporter une pareille épreuve, et encore, pour qui veut faire son devoir jusqu'au bout, il faut être inaccessible... à l'intrigue !

Viennent de paraitre :

Œuvres en prose de Richard Wagner, traduites en français par J.-G. Prod'homme et F. Holl, tome second des *Gesammelte Schriften*, 1 vol., chez Delagrave, 3 fr. 50.

Schubert, par L.-A. Bourgault-Ducoudray ; *Rameau*, par Lionel de la Laurencie ; *Boïeldieu*, par L. Augé de Lassus. Ces 3 vol. dans la collection des « Musiciens célèbres » (Laurens).

L'*Almanach des spectacles* par Alfred Soubies, année 1907 (Flammarion).

Les chorales dans les lycées de jeunes filles. — Récemment, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, il y eut deux grands concerts : l'un donné par la chorale des lycées de jeunes filles de Paris (700 exécutantes), l'autre donné par la chorale du lycée Fénelon seul (180 exécutantes environ), sous la direction effective de M. Gabriel Pierné, chef d'orchestre. La *Revue musicale*, sachant que je me suis spécialement consacrée à l'enseignement de la diction et du chant, a bien voulu me demander quelques impressions et idées générales. Je m'en acquitte bien volontiers, sans revenir sur le détail de charmantes exécutions dont le compte rendu a été donné ici même.

C'est une bonne et heureuse innovation d'avoir créé des chorales dans les lycées de jeunes filles. L'esprit féminin, plus souple, plus spontané, plus brillant que l'esprit masculin, est servi par des organes délicats et frêles qui risqueraient de s'épuiser rapidement, au détriment de la vie féminine future, sous l'influence d'un surmenage intellectuel continu. Le chant, la diction, viennent

apporter la distraction voulue, la gymnastique pulmonaire nécessaire. Non pas que cette gymnastique soit inutile aux hommes ; mais elle s'impose moins, parce que, quant à présent, les filles ne sont pas fatalement destinées, comme leurs frères, à exercer rapidement un métier. Par conséquent beaucoup d'entre elles consacreront à la musique les heures que les collégiens emploient à des répétitions multiples dans le but d'arriver bons premiers à cette course que la concurrence pour la vie rend obligatoire. Les chorales devraient englober tous les enfants, quelles que soient leurs aptitudes ; effectivement, il ne s'agit pas ici de créer des chœurs artistiques comme à l'Opéra, et par conséquent d'opérer une *sélection forcée*. Il s'agit de développer les poumons et les goûts artistiques de *tous* les enfants, et particulièrement de ceux qui, étant peu doués, ont besoin de plus d'exercices, de plus de conseils. Ce qu'il serait nécessaire de reviser, c'est l'âge moyen qu'il convient d'adopter pour les choristes. De 6 à 12 ou 13 ans, et *à partir de 15 ans*, il n'y a ordinairement aucun inconvénient à développer la voix. Mais de 13 à 15 ans il vaudrait mieux se contenter de travailler la prononciation, les agglomérations de voyelles ou de consonnes difficiles, la mesure, le phrasé musical, que le solfège ou le chant. Les jeunes filles se forment à ce moment, la voix mue, et le repos vocal est indispensable.

Actuellement, quelle est la situation des chorales dans les lycées de jeunes filles ? Les enfants peuvent être choisies à partir de 13 ans pour la chorale extérieure et de 6 ou 7 ans pour la chorale intérieure. Elles sont dirigées par un maître ou une maîtresse de solfège. Or, pour qu'un ensemble marche d'accord, plusieurs conditions s'imposent. Une respiration *moyenne réglée d'avance*, qui convienne aux souffles les plus courts. Un souffle pris sans brutalité pour ne pas *détonner*. Une prononciation *uniforme*, de façon que les quantité de voyelles ou l'explosion des consonnes ne se contrarie pas. Enfin, il faut à tout prix empêcher les éclats de voix de certains enfants qui ont un goût désordonné pour le chant individuel, même dans les chœurs. Or tout cela peut être réduit en quelques maximes inscrites *au tableau noir*.

PRINCIPES A INSCRIRE AU TABLEAU NOIR.

1. — Tenez-vous debout en station hanchée.
2. — Pas de vêtements serrés ; le corps et le col libres.
3. — Regardez le chef d'orchestre.
4. — Tenez le cahier de la main gauche, un peu éloigné du visage.
5. — Chantez ; ne criez pas.
6. — Articulez nettement les consonnes. Pour les voyelles, ouvrez la bouche comme dans la parole.
7. — Ne traînez pas le son.
8. — Ne prenez pas le son en-dessous.
9. — Ne faites pas d'efforts ni de grimaces en chantant. Soyez simple.
10. — Devenez bonnes musiciennes, si vous voulez plus tard être bonnes chanteuses.

Du reste, en attirant l'attention du *maître de solfège* sur les nécessités d'une chorale, il comprendra de lui-même que son rôle n'est plus seulement de faire donner la note juste et en mesure, mais encore de *régler rigoureusement* la mesure, les reprises, la prononciation *communes*, et de ne pas laisser les empiétements

se produire, parce qu'ils détruisent l'harmonie de l'ensemble. Aux maîtres de chant pur et individuel, reviendra plus tard le soin de cultiver la voix dans le sens de l'étendue du timbre, de la légèreté de l'expression raffinée. Mais si le maître de solfège ne veut pas être distancé, il doit s'occuper de fixer la *mise* de voix en commun, la prononciation, les tenues de son, les *forte* et les *diminuendo*. Un morceau, avant d'être chanté, doit être parlé d'abord, puis parlé en mesure, puis expliqué comme expression, enfin étudié pour l'intonation seulement, après avoir été dicté. Ces opérations terminées, on pourra joindre sans crainte la parole au chant et se passer au besoin de solfèges spéciaux. Une dernière condition est nécessaire : il faut donner des chœurs très faciles. Les chorales ne sont pas créées pour des individualités brillantes, pour des exceptions ; elles sont faites pour une *masse* qui, prise d'ensemble, a des aptitudes moyennes. Pourquoi abuser des difficultés d'intonation, de mesures composées ? L'essentiel est d'habituer les enfants à être très corrects et à ne pas perdre l'ensemble. Quand on arrive à ce résultat, on a fait beaucoup pour développer l'oreille et le goût. Certains enfants ont une tendance à crier ; la majorité ne chante pas, et se contente d'ouvrir démesurément la bouche. Il faut exiger que les unes donnent moins et les autres plus. L'ensemble s'en trouvera mieux. Il faut tenter aussi d'assouplir les nuances du *forte* au *piano*. Toujours trop ou trop peu ! Enfin se garder comme du feu des morceaux passionnels qui troublent la limpidité de la voix. Il faut, bien entendu, exiger des fillettes que la respiration ne soit pas gênée par le corset ou les vêtements. Pour les ensembles, quand le morceau est à peu près su, elles doivent être debout, savoir autant que possible le morceau par cœur, pour regarder le chef d'orchestre. Se tenir en station hanchée pour changer de pied sans se fatiguer et rester gracieuses. Pas de contorsions de visage ou de mouvements désordonnés du col à chaque note. Autant que possible le cou libre. Pas de cols qui l'emprisonnent. Nous dirons plus tard comment un maître de chant, qui peut surveiller les élèves individuellement, doit arriver en peu de temps à un bon résultat, s'il fait un *bon départ*.

Nous résumons notre opinion sur les chorales en disant que là où il faut instruire une masse et coordonner ses éléments, il faut que ces éléments restent très simples pour se combiner.

Dans les lycées de jeunes filles, on apprend l'anatomie du corps humain. Le professeur d'histoire naturelle aura soin d'indiquer aux enfants combien la connaissance du larynx et de l'appareil pulmonaire leur facilitera l'étude du chant.

Alix Lenoel-Zevort.

Pierre Montan Berton (*d'après le Journal de son fils, suite*)

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE ET DU COMMENCEMENT DE LA RÉVOLUTION MUSICALE EN FRANCE.

L'*Académie royale de musique*, vulgairement appellée *grand Opéra*, est une des créations du grand siècle ! son organisation porte l'empreinte du grandiose qui présidoit à toutes les conceptions de cette époque. Aussi Voltaire a-t-il pu écrire :

Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux vers, la Danse, la Musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

S'il est vrai que par la longévité des œuvres on peut apprécier le mérite de leur conception, certes, celle qui présida à la fondation de notre grand Opéra fut (artistiquement parlant) une chose admirable, car c'est en 1646 que le *cardinal Mazarin* fit inaugurer ce temple des Beaux-Arts ! Nous sommes en 1837, et, malgré les changements de gouvernements, la tempête révolutionnaire, l'impéritie de certains directeurs, ce monument national ! ce monument unique ! est encore debout !!! et plus brillant que jamais après 191 ans d'existence.

Vainement les souverains étrangers ont tenté de créer des théâtres semblables dans leurs Etats : malgré leur puissance, leur or, les copies sont toujours restées au-dessous du modèle ; quelques parties souvent y ont été égalées, mais jamais dans aucun de ces théâtres étrangers on n'a pu parvenir à atteindre cette perfection, cet accord de chacune des parties dont en France se compose ce grand tout, et qui lui ont assuré la suprématie dont il jouit à juste titre dans l'opinion de toute l'Europe civilisée. Aussi, l'existence de notre Académie royale de musique fut-elle considérée, par tous les gouvernements qui ont régi la France depuis la fondation de cet établissement, comme une chose d'intérêt public, non seulement sous les rapports de gloire artistique, mais encore dans ceux de son influence politique et commerciale. Car il est notoire que presque tous les étrangers qui forment le projet de visiter dans le cours de leurs voyages notre belle France, et surtout Paris, y sont attirés par le désir de connoître tous les monuments de science et d'arts que renferme cette illustre cité. Et l'on peut affirmer que notre grand Opéra est pour beaucoup dans l'atrait irrésistible qui leur fait y prolonger leur séjour. Aussi toutes les fois que le trésor royal se trouvoit dans l'impossibilité de subvenir aux frais énormes et indispensables qu'exige la nature de cet établissement, tout le corps de ville s'est-il empressé de prendre l'Opéra à son compte, sachant combien le commerce de la ville de Paris, et même, quoi qu'en aient voulu dire certains économistes, celui des provinces, acquéroient de prospérité par le mouvement incessant des capitaux que le luxe nécessaire des représentations faisait verser dans le commerce (1). Cette vérité a été reconnue par tous nos Rois, et même la Convention ! cette terrible Convention, dont la fièvre de nivellement ! de destruction ! s'étoit emparé ! n'a pu s'empêcher de respecter l'œuvre de Louis XIV. Elle s'est seulement contentée de suprimer le titre d'*Académie royale de musique* et de le remplacer par celui de *Théâtre des Arts*.

Si elle n'avoit jamais fait plus de mal, nous ne prononcerions pas son nom avec un souvenir d'effroy, et consentirions, peut-être, à écouter l'éloge de certains membres de cette Assemblée qui, par leurs talens, leur énergique patriotisme, ont puissamment contribué à purger le sol français de la présence des armées étrangères... mais... mais... hélas ! je m'arrête. . Je ne suis qu'un ar-

(1) Il y a là, évidemment, une exagération. L'Opéra offrit de tout temps un attrait certain, mais au XVIIIe siècle cet attrait résidait particulièrement dans la partie chorégraphique. Au point de vue commercial, l'Opéra n'eut jamais beaucoup d'influence, car le luxe des représentations était factice ; les fournisseurs attitrés étaient soumis à des réductions notables.

tiste... il me siérait donc fort mal de parler *Politique* et *Révolution*, car je n'entends rien à la première, crains la seconde et redoute sa sœur (1), ce qui fait, cher lecteur, que je retourne à mon cher Opéra. J'ai déjà dit que mon père prit possession de la place de maître de musique chef d orchestre à l'Académie royale de musique sous la direction de M. Francœur. C'étoit en l'année 1757 (2). Comme mon père étoit né en 1727, il avoit donc trente ans à cette époque. Son directeur, qui connaissoit son goût épuré et son savoir dans l'art de la composition musicale, le chargea de retoucher presque tous les anciens opéras que l'on remettoit en scène Les progrès qu'il avoit fait faire dans l'exécution, tant aux instrumentistes qu'aux chanteurs, permettoient de faire quelques tentatives pour assayer de tirer la musique françoise de l'ornière dans laquelle on l'avoit embourbée, par l'usage incessant d'une insipide psalmodie ! qui n'étoit ni du chant ni du récitatif, non comme celui de l'ingénieux Lully ! qui, par la simplicite de ses formes, sa vérité scénique, la religieuse observance des lois de la prosodie, pourait encore maintenant servir de modèle en ce genre, mais par un prétendu récitatif, contraint et presque mesuré, tantôt à 2, à 3 ou à 4 tems, et toujours orné des fioritures de l'époque, *flutés*, *perlés*, *trilles*, *port de voix*, etc., etc., etc. Ce mauvais goût siégeoit alors à notre grand Opéra ; ses supots étoient d'autant plus blamâbles dans l'entêtement de leur *statu quo*, qu'ils ne pouvoient ignorer le pouvoir qu'a toujours sur les masses une mélodie suivie, accentuée et véritablement chantante, une riche harmonie, et surtout un rhytme constant et bien aproprié aux sentimens, aux passions que l'on veut exprimer. La *Mélodie*, l'*Harmonie* et le *Rythme* sont donc en *musique* une trinité indivisible ! et ce n'est qu'en en faisant un judicieux employ que le génie de nos grands compositeurs sut luy faire prendre rang parmi les Beaux Arts (3) !

Pourtant nos rétrogrades n'ignoraient pas entièrement les effets que l'on pouvait obtenir par l'usage de ces moyens, car on en trouve quelques fois des exemples dans leurs œuvres, mais ce n'est jamais que dans les parties accessoires du drame, c'est-à-dire dans les *airs de Danse*, dans ce qu'on appeloit les *petits airs*, toujours chantés par les coryphées, ou bien dans les *chœurs* et dans les *marches*. Les situations les plus vives, les plus touchantes, les plus pathétiques, étoient le domaine exclusif de leur froid et lourd récitatif. C'est assurément de cette insipide psalmodie dont J.-J. a voulu parler, lorsqu'il dit *que l'allure de la musique française lui sembloit être celle d'une vache qui voudrait galoper.*

Le besoin des améliorations se fesoit d'autant plus sentir que déjà l'on connoissoit en France le *Stabat de Pergolèse* et sa *Serva padrona*, opéra écrit en 1734, ainsi que les belles compositions des *Hændel*, des *Lëo*, des *Hasse*, des *Durante*, des *Scarlati*, du célèbre *Jomelli* et de tant d'autres illustres maîtres, dont les œuvres fesaient l'ornement des bibliothèques musicales de toutes les

(1) Berton parlait souvent par énigmes. Dans son esprit la sœur de la Révolution devait être la guillotine.

(2) Voici une date controuvée par les dires antérieurs de Berton et par les biographes les plus autorisés. S'il remplaça Boyer, mort en 1755, alors qu'il fut appelé par Francœur, Pierre Berton aurait eu 28 ans et non 30.

(3) Cette critique s'adressait plus particulièrement à Rameau et à ceux qui avaient travaillé selon ses principes Il s'agit bien là d'une opinion personnelle, car Pierre Berton était grand admirateur de Rameau, et il s'employa, comme directeur de l'Opéra, à remettre à la scène les principaux ouvrages du maître de la musique française.

personnes douées de cet instinct qui fait apprécier les véritables beautés de cet art magique.

Mon père étoit possesseur d'une grande partie de ces chefs-d'œuvre en manuscrits, cadeaux que lui avoient fait deux illustres amateurs de musique, le comte de *Lauraguais* et le comte d'*Albaret*. Comme il chantoit fort bien, c'est-à-dire en compositeur, et qu'il accompagnoit encore mieux, il se plaisoit souvent à dire, dans les cercles d'amateurs, une grande partie des œuvres de ces *Aristotes*, de ces *Horaces* de la véritable musique, à en analyser les beautés, et à en faire apprécier tous les mérites.

Si les philosophes du XVIIIe siècle ont sçu par leurs écrits préparer les esprits aux idées qui ont amené la réforme sociale, et engendré notre grande Révolution ! je puis dire avec orgueil que je suis fils d'un homme qui, par son savoir et la pureté de son goût, sut aussi préparer les esprits à notre Révolution musicale ! et lui forger des armes, pour l'aider à triompher, lorsque son heure serait venue (1). Ce fut en 1776, le 18 d'avril, que l'on représenta pour la première fois l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, et c'est de ce jour de triomphe harmonique, que l'on doit compter l'ère de cette grande Révolution artistique, c'est-à-dire 13 ans avant celle de 1789. Elle n'a pas fait répandre autant de larmes que cette dernière, mais elle a, ainsi qu'elle, donné naissance à de vives discussions, à une polémique acerbe, à des disputes passionnées, et même à une malédiction paternelle !!! car un certain M. de Gouges, Président au Parlement de Toulouse, a déshérité son fils parce qu'il étoit l'un des séides les plus passionnés du *Gluckisme*.

Le fait est constant, et je puis l'affirmer, car, bien jeune encore, étant après le dîner dans le salon, j'entendis raconter à Gluck ce fait par l'exilé lui-même. Alors son père avoit cessé d'exister, et ce malheur lui avoit rendu la liberté, mais non sa fortune. Il revenoit d'Egypte, où il avoit, dans la ville du Caire, été forcé, pour tâcher d'exister, de faire le métier de maître d'un café. A la fin de son récit, Gluck tout ému l'étreignit dans ses bras avec efusion, et lui dit : « Bon jeune homme, il faut plaider, et entrer dans vos biens ; il vous faut un avocat, eh bien c'est moi qui veux l'être ; j'ai bien su dans mon *Orphée* attendrir et toucher les supots de *Pluton* ; je saurai bien pour une aussi belle cause attendrir et toucher les supots de Thémis. » Toute la société applaudit à ce beau mouvement, et mon père de suitte, en remettant un papier à Gluck, lui dit : « Je prie l'illustre Maître de vouloir bien offrir en son nom à M. de Gouges ce titre d'une grande entrée à l'Académie royale de Musique. »

Gluck en la lui offrant dit, avec sa chaleur et son énergie accoutumées : « Oui, je vais aller, avec mon ami Berton, me jeter aux pieds de mon auguste Ecolière ; nous lui raconterons tout ; nous la suplierons d'intercéder pour vous près du grand chancelier. Elle est si bonne, ma chère Marie-Antoinette, votre sainte reine, ma chère Elève ; oui, oui, j'en ai l'assurance, vous gagnerez votre cause et nous serons tous heureux. » L'illustre Maître ne s'étoit pas trompé ; la Reine prit un vif intérêt à l'affaire, et M. de Gouges fut réintégré dans tous ses biens dans l'année.

(1) Encore une fois, cette affirmation est fausse. Pierre Berton devint gluckiste par la force des choses, mais il était lulliste et ramiste jusqu'à l'arrivée du compositeur allemand, et ce n'est qu'en raison des relations nouvelles qu'il se fit dans le nouveau monde musical que son goût se transforma.

L'un des premiers employs qu'il en fit fut de faire de magnifiques cadeaux à tous les premiers artistes qui avoient figuré dans *Iphigénie* et de louer à l'année une première loge à l'Opéra, qu'il ne manqua jamais d'occuper jusqu'au dernier jour de sa vie, mais qu'il avoit toujours eu soin de laisser vuide, lorsqu'on ne représentoit pas l'un des chefs-d'œuvre du Père de la Tragédie lyrique (1).

ŒUVRES DE MON PÈRE, SA NOMINATION A LA DIRECTION DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE ET MA NAISSANCE.

Mon père, ainsi que l'on vient de le voir, par ses talens administratifs et le mérite de ses diverses productions, prit une part active dans le mouvement qui fit crouler le gothique système de notre prétendue musique française.

Pour parler convenablement de ses œuvres diverses, et éviter d'être taxé d'une partialité filiale, je crois ne pouvoir mieux faire que de relater ici ce qu'en ont dit *Choron* et *Fayolle* dans leur *Dictionnaire des Musiciens* ainsi que les articles des *Mémoires de Bachaumont* où son nom est cité.

Il est dit dans le *Dictionnaire*, 1er volume, page 72, à l'article *Pierre Montan-Berton :*

« La place de maître d'orchestre de l'Opéra de Paris étant venue à vaquer (2), de l'aveu même de ses rivaux, il y fut nommé

« Il obtint successivement, par ses talens, la place de maître de la musique du Roi et celles de surintendant de la musique de S. M. et d'administrateur de l'Opéra.

« Comme compositeur, il donna à l'Académie royale de musique, en 1755, en société avec Giraud, *Deucalion et Pyrrha*, paroles de *Sainte-Foix*. En 1761, il raccomoda et ajouta des chœurs et des airs de danse à l'opéra de *Camille*, de *Campra*. En 1764 il composa la partition d'*Erosine*, paroles de Moncrif. En 1766, il refit tous les chœurs et airs de danse de l'*Iphigénie en Tauride* de *Desmarets*. En 1767, il fit, en société avec Trial, *Silvie*, paroles de *Laujon*. En 1771, il fit également en société avec *Granier* l'opéra de *Théonis*, paroles de *Poinsinet*. En 1772, il arrangea avec l'auteur des *Essais sur la musique ancienne et moderne*, M. *de la Borde*, l'*Amadis des Gaules* de *Lully* (le récitatif excepté). En 1773, il composa en société avec *la Borde* l'opéra d'*Adèle de Ponthieu*, paroles du marquis de Saint-Marc. En 1774 il arrangea aussi, en société avec *Granier*, deux opéras pour le théâtre de la Cour, *Bellérophon* de *Lully* et *Issé* de *Campra*. Enfin, en 1775, il fit tous les divertissements de *Cythère assiégée*, opéra de Gluck.

« Jusqu'à sa mort, il s'est peu donné d'opéras anciens qu'il n'y ait travaillé, soit pour les coupures ou pour les augmentations jugées nécessaires, même dans *Castor* et dans *Dardanus* de *Rameau* dont plusieurs morceaux ajoutés sont de lui, notamment la chaconne si connue sous le nom de *Chaconne de Berton*.

« Ce fut sous son administration qu'on appela à Paris les célèbres *Gluck* et *Piccini* et que s'opéra en France la révolution musicale.

« Gluck avoit tant de confiance en ses talens, qu'il le chargea de refaire le

(1) Cette anecdote n'est pas facilement contrôlable. J'y vois surtout le désir qu'avait Henri Berton d'exalter le gluckisme de son père.

(2) Les auteurs du *Dictionnaire* ajoutaient : « Il se présenta au concours. » Dans tout ce qui suit il se trouve plusieurs variantes tendant toujours à exalter la valeur du père.

dénouement de son *Iphigénie en Aulide*, qui s'exécute encore telle que Berton l'a arrangée; et comme l'a très bien remarqué l'auteur de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*, sans ses nombreuses occupations, cet habile musicien eût été l'un de nos plus grands compositeurs.

« Personne ne posséda le talent de faire exécuter à un si haut degré que Berton, et son travail étoit d'autant plus pénible qu'à cette époque les artistes de l'orchestre de l Opéra étoient loin d'avoir le grand talent qu'ils ont aujourd'hui, et que faire exécuter alors aux acteurs et aux musiciens la musique nouvelle, c'étoit leur faire parler une langue étrangère. Enfin l'on peut dire que c'est à lui que l'orchestre de l'Opéra est redevable du haut degré de réputation dont il jouit en Europe. »

Bachaumont dit au 1er volume de ses mémoires, à la date du 16 novembre 1662 : « *Iphigénie en Tauride a été jouée aujourd'hui à l'Opéra ; les paroles sont de MM. Dauchet et Dupré, la musique de Campra et Desmarest. Ce drame si vanté n'a pas eu un succès très marqué. On a beaucoup applaudi aux morceaux de symphonie ajoutés : ils sont d'un nommé Berton, et donnent de grandes espérances de ce jeune homme.* »

Je crois que Choron a été mal informé en disant que mon père avoit composé pour la remise en scène de l'opéra de *Dardanus* sa célèbre chaconne, car j'ai toujours entendu dire que c'étoit pour l'*Iphigénie* de Campra et Desmarets qu'il l'avoit faite, et ce que dit *Bachaumont* semble venir à l'appui de mon assersion (1). J'ai le bonheur d'être possesseur du manuscrit autographe de cette chaconne; le plan général de ce morceau est largement conçu ; le motif principalement noble et élégant, les opositions y sont bien entendues et variées avec art, l'instrumentation y est traitée d'une manière surprenante pour l'époque ; mais ce qui est encore plus surprenant, ce fut la *stretta*, car n'en déplaise à tous les maestros passés, présents et futurs, c'est un véritable et beau *crescendo*, le premier que l'on ait jamais entendu, et qui a été le type de tous ceux qu'on a composés depuis.

Cette chaconne acquit alors une si grande célébrité que le *Roi Louis XV* lui-même, lorsqu'il vouloit adresser la parole à mon père, ne l'interpelloit jamais par son nom, mais bien par celui de *Monsieur de la Chaconne !*

Dans les entr'actes dramatiques, dans les concerts publiques et dans ceux d'amateurs, dans les sérénades, enfin, ainsi que de nos jours l'on a, en pareille circonstance, toujours exécuté la belle ouverture du *Jeune Henry* de notre illustre confrère *Méhul*, la chaconne de Berton étoit devenue le palladium des symphonistes.

Ce morceau fut composé en 1762 et 27 ans après, en 1789, le célèbre *Viotti* étant alors *directeur de l'Opéra Buffa* au *Théâtre Feydeau*, voulant, selon les usages du temps, donner le jour de Pâques un *Concert spirituel*, me demanda la partition de la chaconne de mon père Il la fit exécuter avec le plus grand soin, et quoiqu'en compagnie de l'une des belles symphonies de l'immortel *Haydn*, et d'une des plus renommées de l'illustre maître *Gossec*, malgré ce voisinage et l'antériorité de sa conception, ce morceau eut un succès complet, et vint prouver encore qu'en fait de production dans les Beaux-Arts, *le vrai Beau le sera toujours*.

(1) Le doute subsiste au sujet de cette chaconne. Jusqu'ici tous les biographes l'ont appliquée à *Dardanus*.

Vers la fin de l'année 1776, mon père fut nommé Directeur de l'Opéra.

Et c'est aussi vers la fin de cette même année que je vis le jour, car je suis né le 17 de septembre de l'an 1766 (1).

D'après la similitude des dates, de ce double événement les tireurs d'oroscopes du tems auroient peut-être pu prédire que le fils du Directeur de l'Académie royale, d'un compositeur aussi distingué, ne pouvoit infaiblement (*sic*) que marcher sur les traces de son illustre père. Il ne m'apartient pas de juger la question, c'est au public à prononcer. »

A Villers-en-Bray, septembre 1836.

*
* *

Comme on vient de le voir par les nombreuses annotations que j'ai ajoutées au texte de Henri Berton, le journal de ce musicien ne pouvait être accepté sans contrôle. Néanmoins il présente un intérêt capital, en ce sens qu'il éclaire la physionomie d'un ancien artiste dont l'influence fut manifeste à l'Opéra lors de la période transitoire qui mit aux prises ramistes et gluckistes.

Afin de compléter une documentation très précieuse, je crois devoir reproduire ici la soumission des Sieurs Berton et Trial, datée du 3 janvier 1767. Elle précise plusieurs points historiques ignorés des biographes :

« Nous soussignés Pierre Montan Berton, maître de musique de l'Académie royale, et Jean-Claude Trial, compositeur et directeur de la musique de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conty, nous soumettons par ces présentes de prendre et accepter de Messieurs les Prévôts des marchands et échevins de la ville de Paris l'exercice et administration du privilège de l'Académie royale de musique pour trente années, à compter de la prochaine clôture du théâtre, 1er avril 1767, jusques à la clôture du théâtre, dernier mars de l'année 1797, moyennant le prix et somme de 600.000 livres, sçavoir 10.000 livres pendant chacune des dix premières années qui écheront au dernier mars 1777, 20.000 livres pendant chacune des dix années suivantes qui écheront au dernier mars 1787, et 30.000 livres par chacune des dix dernières années qui écheront au dernier mars 1797, les dites sommes payables sans aucunes déductions ni retenues, sous aucun prétexte de charges ou impositions établies ou à établir pour quelque cause que ce soit ; et seront les dits payemens faits par chacune année, de six mois en six mois et par avance, ainsi qu'ils s'y soumettent et s'y obligent.

« Plus les dits Sieurs Trial et Berton offrent et se soumettent de payer outre et par-dessus le susdit prix de la concession les pensions viagères demandées par les Sieurs Rebel (2) et Francœur (3), sçavoir :

(1) Il y a là deux erreurs manifestes : Pierre Montan Berton fut nommé directeur de l'Opéra en 1767 (6 février), ainsi qu'en témoignent les archives de l'Opéra, et c'est en cette même année que le narrateur vit le jour. Il avait 16 ans lorsqu'il se mit en ménage avec la célèbre Mlle Maillard, d'un an plus âgée que lui, et il fut père l'année suivante Chose curieuse, dans une lettre qu'il écrivait en 1841 à Edouard Monnais, il se disait âgé de 75 ans. Il se serait donc toujours volontairement vieilli d'une année dans ses narrations.

(2) Rebel (François), né le 19 juin 1701, mort en 1775 à Paris (7 nov.). De 1772 à 1775 il fut administrateur général de l'Opéra, après en avoir été co-directeur.

(3) Francœur (François), né le 28 septembre 1698, mort à Paris le 6 août 1787. Il fut directeur de l'Opéra en compagnie de Rebel pendant 31 ans, de 1736 à 1767.

« Au Sieur Rebel la somme de 6.000 livres de pension viagère au pardessus de 3.000 livres de pareille pension dont il jouit actuellement, des quelles deux sommes faisant ensemble celle de 9.000 livres. Il sera reversible lors du décès du Sieur Rebel 2.000 livres aussi de pension viagère à la Dame son épouse, des quelles 2.000 livres, au décès de la dite Dame Rebel, il en passera mille livres à la Dame Girard, fille du dit Sieur Rebel, au même titre de pension viagère et le surplus des dites 9.000 livres sera éteint et suprimé à la mort du dit Sieur Rebel.

« Au Sieur Francœur la somme de quatre mille livres de pareille pension viagère au pardessus de 2.000 livres de pension dont il jouit actuellement, des quelles deux sommes faisant ensemble celle de 6.000 il en sera reversible lors de la mort dudit Sieur Francœur celle de 1.000 livres au Sieur Francœur son fils (1) et pareille somme de 1.000 livres à la Dame Laval, fille du dit Sieur Francœur père et le surplus des dites 6.000 livres sera éteint et suprimé au jour de la mort du Sieur Francœur père.

« Plus les dits Sieurs Trial et Berton offrent et se soumettent de payer pareillement et à compter du dit jour 1er avril 1767 les appointements des acteurs, des préposés, commis et employés, les pensions dues par Lacademie, le quart des pauvres et toutes les autres charges et dépenses de la dite Académie royale de musique telles et ainsi que les dits Sieurs Rebel et Francœur en étoient tenus et chargés par les délibérations et arrêts du Conseil.

« Plus d'entretenir et exécuter toutes les autres charges et clauses et conditions portées aux dits délibérations et arrêts du Conseil dont ils déclarent avoir des copies et expéditions et avoir du tout entière et parfaite connoissance en sorte que les dites délibérations et arrêts du Conseil seront exécutés par eux, ainsi de même que s'ils avoient été concessionnaires par iceux aux lieu et place des susdits Sieurs Rebel et Francœur se soumettant singulièrement d'exécuter les charges portées sur la délibération et arrêt du Conseil qui avoient réduit le prix de la concession des susdits Sieurs Rebel et Francœur de cinq mille livres par an, sans pouvoir par les dits Sieurs Trial et Berton prétendre que les dites charges leur soient déduites ni diminuées.

« Plus les dits Sieurs Trial et Berton offrent et se soumettent d'entretenir tous les baux faits pour le loyer des petites loges à l'année jusqu'à leur expiration ainsi que ceux du Concert spirituel, de l'Opéra-Comique, des opéras de province et autres baux en marchés à l'année actuellement existant, si mieux ils n'aiment les résilier à leurs frais, dépens, risques, périls et fortune.

« Les Sieurs Berton et Trial se soumettent et s'obligent de prendre et recevoir des dits Sieurs Rebel et Francœur toutes les marchandises et effets composant le fonds de la dite Académie et servants à l'exploitation de son privilège du quel fonds sera fait état et estimation par experts à frais communs, du prix de la quelle estimation les dits Sieurs Trial et Berton demeureront débiteurs à la charge par eux leurs hoirs et ayans cause d'en representer et remettre à la ville à l'expiration des dites trente années la même quantité et valeur soit en nature, soit en argent, d'après nouvelle estimation et inventaire qui en seront faits lors ainsi et de la même manière qu'il va être fait avec les dits Sieurs Rebel

(1) Francœur (Louis-Joseph) était le neveu de François Francœur et non son fils, mais on le considérait comme tel.

et Francœur, et promettent et s'obligent les dits Sieurs Trial et Berton conserver et entretenir les dits fonds appartenant à la ville, de même valeur pendant le cours de ladite concession et en justifier à la dite ville par inventaire et estimation qui en seront fais à l'amiable chaque année à la clôture du théâtre.

« Plus les Sieurs Trial et Berton se soumettent et s'obligent de ne pouvoir céder ni transporter le droit de la dite concession en tout ou partie sans l'agrément de la ville et la permission de Sa Majesté.

« Plus les dits Sieurs Berton et Trial offrent et se soumettent pour sûreté : 1° envers la ville de l'exécution de ladite concession et de toutes les obligations qu'elle pourra être en droit d'exercer contre eux et 2° et subsidiairement et après que la dite ville aura été entièrement satisfaite pour sûreté de toutes les dettes particulières que les dits Sieurs Trial et Berton pourront contracter relativement à l'exercice du dit privilège, de remettre et deposer incontinent après l'acceptation de leurs dites offres et arrêt d'homologation d'icelles la somme de quatre cens mille livres à la caisse de la ville dont les dits Sieurs Prévots des Marchands et Echevins disposeront, ainsi qu'ils aviseront pendant les dites trente années de concession, des dits Sieurs Trial et Berton, après les quelles les dites 400.000 livres seront remises aux dits Sieurs Trial et Berton ou leurs représentans, et après avoir par eux ou leurs représentans satisfait à l'exécution de la dite concession et de toutes obligations envers la ville et subsidiairement au payement de toutes les dettes particulières relatives à l'exercice du susdit privilège, à l'effet de quoi les dites 400.000 livres demeureront spécialement et par privilège affectées, et en outre les dits Sieurs Berton et Trial y affectent généralement tous leurs autres biens meubles et immeubles présens et à venir.

« Et attendu que la dite somme de 400.000 livres doit servir aux dits Sieurs Prévots des marchands et Echevins à acquitter en partie aux dits Sieurs Rebel et Francœur ce que la ville se trouvera leur devoir pour le prix des marchandises et effets composans le fonds de la dite Académie au delà de 83.000 livres qui appartiennent à la ville dans le dit fonds, les dits Sieurs Trial et Berton proposent que ce qui se trouvera excéder les dites 83.000 livres et dont la ville se trouvera par ce moyen débitrice envers les dits Sieurs Rebel et Francœur soit conservé par la ville sans être tenue envers eux d'aucun intérêt pendant le tems de la dite concession, mais qu'à l'égard de l'excédant des dites 400.000 livres qu'il leur en soit payé l'interest sur le pied du denier vingt cinq sans aucune retenue par chaque année de la dite concession, lesquels interests seront compensés sur les sommes qu'ils devront annuellement à la ville.

« A Paris, ce trois janvier 1767.

TRIAL,

BERTON (1). »

(*A suivre.*) MARTIAL TENEO.

(1) Archives de l'Opéra.

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dieu dans la nature

Chœur pour voix de femmes avec accompagnement de piano

Poésie de J.W.L. Gleim.

traduction de
Jules COMBARIEU

Franz SCHUBERT op. 133
(1822)

Maestoso Adagio molto.



f
Gloi - - re au Sei - gneur, au Tout Puis - sant!

f
Gloi - - re au Sei - gneur, au Tout Puis - sant!

f
Gloi - - re au Sei - gneur, au Tout Puis - sant!

f
Gloi - - re au Sei - gneur, au Tout Puis - sant!

ff tr fz p

Pour lui les cieux sans nom - bre sont un château fort.

Pour lui les cieux sans nom - bre sont un château fort. p La

Pour lui les cieux sans nom - bre sont un château fort.

Pour lui les cieux sans nom - bre sont un château fort. p La

tr f f

p
La fou - - - - - dre
fou - dre, les é - -
p
La fou - - - - - dre
fou - dre, les é - -
cresc.
p

cresc. *f*
les é - clairs ar - ment son
cresc. *f*
clairs, la fou - dre, les é -
cresc. *f*
les é - clairs ar - ment son
cresc. *f*
- clairs la fou - - dre, les é -
cresc.

bras! La fou - dre la fou - dre l'e - clair
clairs la fou - dre la fou - dre l'e - clair
bras! La fou - dre la fou - dre l'e - clair
clairs la fou - dre la fou - dre l'e - clair
ff

f

ar-- ment son bras! Gloi - re au Sei -

f

ar- ment son bras! Gloi - re au Sei -

f

ar - ment son bras! Gloi - re au Sei -

f

ar - ment son bras! Gloi - re au Sei -

p ff

- gneur, au Tout Puis - sant!

pp

- gneur, au Tout Puis - sant! L'au -

pp

- gneur, au Tout Puis - sant! L'au -

pp

- gneur, au Tout Puis - sant! L'au -

tr fz tr p tr tr tr tr

- ro - re en feu est un reflet de son man - teau de pour - pre: l'au -

- ro - re en feu est un reflet de son man - teau de pour - pre; l'au -

- ro - re en feu est un reflet de son man - teau de pour - pre: l'au -

pp

L'au - ro - re en feu, l'aurore est un reflet de son manteau de pour - pre; et devant son é - clat Se voi - le la lu - miè - re du so -

- ro - re en feu, l'aurore en feu est un re - flet de son man - teau, de son man - teau de pour - pre; et de - vant son é - clat Se voi - le la lu - miè - re du so -

- ro - re en feu, l'aurore en feu est un re - flet de son man - teau, de son man - teau de pour - pre; et de - vant son é - clat Se voi - le la lu - miè - re du so -

- ro - re en feu, l'aurore en feu est un re - flet de son man - teau, de son man - teau de pour - pre; et de - vant son é - clat Se voi - le la lu - miè - re du so -

dim. cresc. f ff

p cresc.
leil: et de - vant son é - clat. se voi - lent
p cresc.
leil: et de - vant son é - clat, se voi - lent
p
leil: et de - vant son é - clat, se
p
leil: et de - vant son é - clat, se
p cresc.

ff
les ray - ons du So - leil.
ff pp
Les ray - ons du So - leil. Vers
ff pp
voi - lent les ray - ons du So - leil. Vers
ff pp
voi - lent les ray - ons du So - leil. Vers
f ff pp

Vers nous il
nous il jet - te un re - gard de bonté. regard de bon - té.
nous il jet - te un re - gard il jet - te un re gard.
nous il jet - te un re - gard de bonte. regard de bon té.

jet - - te un regard de bon - té

et son re -

et son re -

et son re -

Et son re - gard fait fleu-

gard fait fleu - rir le printemps, fleu - rir le printemps;

gard et son re gard fait fleu - rir le prin - temps;

gard fait fleu - rir le printemps, fleu - rir le printemps;

ff

- rir le printemps. La mer, la mer immen - se est sous sa

ff

La mer, la mer immense est sous sa

ff

La mer, la mer immense est sous sa

ff

La mer, la mer immense est sous sa

ff

loi; Il sus pend les mondes dans les airs; la mer immen - se est
loi; Il sus pend les mondes dans les airs; la mer immen - se est
loi; Il sus pend les mondes dans les airs; la mer immen - se est
loi; Il sus pend les mondes dans les airs; la mer immen - se est

f:

p
sous sa loi la mer immen - se est dans sa main: Il rè - gne,
sous sa loi la mer immen - se est dans sa main: Il rè - gne,
sous sa loi la mer immen - se est dans sa main: Il rè - gne,
sous sa loi la mer immen - se est dans sa main: Il rè - gne,

f:
p

decresc. *pp*
et par son or - dre tout est vie!
et par son or - dre tout est vie!
et par son or - dre tout est vie!
et par son or - dre tout est vie!

decresc.
pp

Allegro giusto.

f

Gloi - re éter-nel - le au Tout - Puis - sant! Le mon - de resplendit, le

f

Gloi - re éter-nel - le au Tout - Puis - sant! Le mon - de resplendit, le

Allegro giusto.

f staccato.

mon de resplen-dit de sa lu - miè - re et doit chanter son nom!

mon de resplen-dit de sa lu - miè - re et doit chanter son nom!

Gloi-re éter-nel - le! Le monde

Gloi-re éter-nel - le! Le monde

f

Gloi - re éter-nel - le au Tout - Puis - sant! Le mon - de resplendit, le

f

Gloi - re éter-nel - le au Tout - Puis - sant! Le mon - de resplendit, le

le mon_de res_plen_dit

le mon_de res_plen_dit

mon - de resplendit de sa lu - miè_re et doit chanter Son nom

mon - de resplendit de sa lu - miè_re et doit chanter Son nom

de sa lu_miè - re, de sa gran - deur! Le mon - de resplen-

de sa lu_miè - re, de sa gran - deur, le mon_de

de sa lu_miè - re, de sa gran - deur le mon - de resplendit le

de sa lu_miè - re, de sa gran - deur le mon_de

- dit le mon - de resplendit de son nom! Gloi - re é_ter -

le mon - de res - plen - dit! Gloi - re é_ter -

mon - de resplendit le monde resplen_dit

le mon_de res - plen_dit

- nel - le Au Tout Puis - -
- nel - le Au - Tout Puis -
Gloi - re é - ter - nel - le Au Tout Puis -
Gloi - re é - ter - nel - le Au Tout Puis -

sant. Au Tout Puis - sant! Le mon - de resplen-
sant, Au Tout Puis - sant! Le mon - de resplen-
sant. Au Tout Puis - sant!
sant, Au Tout Puis - sant!

- dit de sa lu - miè - re et doit chan -
- dit de sa lu - miè - re et doit chan -
Le mon - de Le mon - de le mon - de
Le mon - de Le mon - de le mon - de

_ter et doit chan _ ter Son nom. Gloi _ re é_ter_

_ter et doit chan_ter Son nom. Gloi _ re é_ter_

Le mon_de doit chan _ ter Son nom. Gloi _ re é_ter_

Le mon_de doit chan_ ter Son nom. Gloi _ re é_ter_

_nel _ le au Tout Puis _ sant! Le mon _ de res_plen_

_nel _ le au Tout Puis _ sant!

_nel _ le au Tout Puis _ sant! Le

_nel _ le au Tout Puis _ sant! Le mon _ de

_dit de sa lu _ miè _ re; le mon _ de le

le mon _ de resplendit de sa lumiè _ re, de sa lumiè _ re le

mon_de resplendit resplendit de sa lumiè _ re, de sa lumiè _ re le

Le mon_de res _ plen _ dit de sa lu _ miè _ re, le

Mon - - de resplendit. et doit chanter, et doit chan -

Mon - - de resplendit de sa lu - miè - - re et doit chan -

Mon - - de resplendit de sa lu - miè - - re et doit chan -

Mon - - de resplendit de sa lumiè - re et doit chan -

- ter, chan - ter chanter, chan - ter

- ter, chan - ter, chanter, chan - ter

- ter, chan - ter, chanter, chan - ter,

- ter, chan - ter, chanter, chan - ter,

et doit chanter son nom!

et doit chanter son nom!

et doit chanter son nom!

et doit chanter son nom!

suivez ses pas suivez ses pas

pas suivez mes pas Dans ces

suivons ses pas suivons ses pas

suivons ses pas suivons ses pas

Clar. Cors Fl. 8a

Altos pizz.

pp

mf

C.B. pizz.

Bns arco.

sombres forêts Dans ces

Dans ces sombres forêts

Dans ces sombres forêts

p Altos.

mf

Guidés par ULLIN et

sui _ vez mes

som _ bres fo _ rêts sui _ vez mes

Dans ces som _ bres fo _ rêts Mar _

Dans ces som _ bres fo _ rêts

Fl.

pp

p

Cor.

Alto.

LARMOR, les guerriers s'enfoncent peu à peu dans la forêt.

pas sui_vez mes pas

pas sui_vez mes pas

_chons mar _ chons mar _ chons mar _ chons

sui_vons leurs pas sui_vons leurs pas

Dans ces som - bres fo - rêts

Dans ces som - bres fo - rêts

Les guerriers s'éloignent.

pp Altos.
Cor.

Timb. voilées.
ppp

Dans ces som - bres fo - rêts Dans ces

Dans ces som - bres fo - rêts Dans ces

Dans ces som - bres fo - rêts

Dans ces som - bres fo - rêts

Fl

Clar. B.n
p

Altos.

Alt

Basses.

Timb.

som - bres fo - rêts Dans ces som -

som - bres fo - rêts Dans ces som -

Hors de la scène.

pp Dans ces som -

pp Dans ces som -

Clar. Bns

bres fo - rêts

bres fo - rêts

bres fo - rêts

bres fo - rêts

Fl. Clar. Alt.

pp Alt.

MALVINA seule.

quoi ce combat af freux est donc_ i_né_vi_ta_ble?...

Récit.

Altos. Basse.

Vous en qui j'avais mis mon espoir le plus doux,

Pè_re trop in flex_i_ble, époux cher et cou_pa_ble,

Mesuré.

Dans quel gouf - fre de maux cru - els

Mesuré.

me plongez vous? Tous deux se cherche-

-ront au mi-lieu du car - na - ge

Haut b. Clar.

Vl. ff B^ns

Tous deux sont en-flam - més de haine et de fu -

p

-reur.... Peut-ê-tre l'un par l'autre é-gor-

ff

-gé!.. Quelle___ hor-

TUTTI.

ff

-reur!... Moderato. Ah! tout mon

Moderato.

pp Altos

sang se glace à cette horrible i-ma-ge!

f

Ne puis-je pré_ve_nir ce crime et ce mal_heur?...

f *sff*

HYMNE AU SOMMEIL.

And.te Harpe.

Cors, Harpes Fl. sur le théâtre *mf*

dolce. Fl.

Cors.

p QUATRE BARDES, dans la forêt: on ne les voit point.

T O de Sel_ma la gloire et l'es_pé_

B O de Sel_ma la gloire et l'es_pé_

Fl. Fl. Cor. *p dolce.* Harpe

_ran_ce Goû_tez, guer_riers un pai_

_ran_ce Goû_tez guer_riers un pai_

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 15 (huitième année) 1er Août 1908

Suivant l'usage observé depuis sa fondation, la Revue Musicale *devient mensuelle pendant la période des vacances, c'est-à-dire que nos deux prochains numéros paraîtront le 1er septembre et le 1er octobre.*

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*suite*).

LES LIVRETS DU DRAME LYRIQUE CHEZ LES GRECS. — ESCHYLE ET SON « PROMÉTHÉE ».

Aujourd'hui, quand nous voulons apprécier un opéra, nous commençons par analyser le livret. Cette méthode est conforme à celle du compositeur lui-même qui, avant de chercher des idées mélodiques, des rythmes et des combinaisons de timbres, doit se pénétrer profondément du sujet que lui livre le poète. Je considérerai donc les drames antiques (partie littéraire) comme de simples livrets ; nous n'avons d'ailleurs prise que sur le côté verbal de ces œuvres, les documents musicaux se réduisant à presque rien. L'écueil d'une étude de ce genre est d'incliner vers la littérature ce qui devrait rester dans le domaine de la musique; je l'éviterai dans la mesure du possible. Après l'analyse de quelques sujets, j'indiquerai comment le drame lyrique des Grecs était construit. Je consacrerai enfin ces leçons spéciales à la flûte, au chœur, et à la danse.

D'une façon générale, les tragédies antiques se rattachent à des idées et à des habitudes de pensée qui ne sont plus celles des modernes ; une lente évolution nous a placés très loin de l'état d'esprit des contemporains de Périclès. Ces tragédies pourtant, même quand on les explore en restant sur le versant du Parnasse réservé aux littérateurs, nous paraissent extraordinairement brillantes. Elles ont attiré, séduit, stimulé presque tous les grands artistes ultérieurs. Pour les raisons que j'ai indiquées dans l'introduction de ce cours, elles sont très favorables à l'expression musicale ; elles sont lyriques, plus encore que dramatiques. Quel dommage qu'un de nos grands compositeurs ne nous ait pas donné, en s'inspirant des drames d'Eschyle ou de Sophocle, l'équivalent de ce que Wagner a fait pour les vieilles légendes germaniques ! Quel dommage que Wagner lui-même, si grand admirateur du génie grec, ne nous ait pas donné une tétralogie sur *Oreste* ou sur *Œdipe !*...

Plus elles sont éloignées de notre état d'esprit, plus ces pièces antiques paraissent attrayantes. Je signalerai d'abord leur caractère principal pour un moderne : ce sont des pièces sans amour.

L'opéra moderne, depuis Monteverde et Lulli, semble avoir pour principe, ou pour objet, l'expression de l'amour. Sur notre scène lyrique, l'amour tient autant de place que dans nos romans. Il y règne en souverain et tout se ramène à lui. Au XVIIe siècle, il est le thème habituel des livrets mythologiques et madrigalesques d'un Quinault ; au XVIIIe, les mœurs du temps ne font que favoriser la tradition où il est établi et, jusqu'à l'heure présente, les choses n'ont guère changé. Les protagonistes représentatifs de notre opéra sont Faust et Marguerite, Roméo et Juliette, Raoul et Valentine, Werther et Charlotte, Tristan et Isolde. Nous ne concevons guère un opéra sans une scène capitale sur laquelle se concentre l'intérêt, et cette scène est un duo de tendresse. Ceux-là mêmes qui comme Meyerbeer ont voulu élargir l'horizon du drame lyrique et traiter d'un peu près des sujets d'histoire (comme dans *les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Africaine*, *l'Étoile du Nord*), Verdi dans *Don Carlos*, et bien d'autres, ont seulement changé le cadre et recherché une couleur spéciale, sans rien modifier d'essentiel. Wagner est dans le même cas, bien qu'en faisant revivre les légendes de la mythologie germanique, il dût, semble-t-il, nous offrir une source d'intérêt toute différente. D'abord, l'expression de l'amour s'épanouit dans *le Vaisseau fantôme*, dans *Tannhäuser*, dans *Lohengrin*, dans *Tristan*, dans *Parsifal* aussi, bien que ce soit un sujet religieux ; la Tétralogie elle-même est, à certains égards, sous sa dépendance ; on la trouve (avec des formes diverses) dans *le Crépuscule des dieux*, dans *Siegfried*, dans la *Walküre*, et dans *l'Or du Rhin*, puisque, dès le prologue, il est dit que l'Anneau, à la possession duquel est attachée la souveraineté du monde, n'appartiendra qu'à celui qui méprisera l'amour et saura résister à son charme. On pourrait dire, en parodiant le mot du poète ancien, qu'Erôs n'est pas seulement la volupté des hommes et des dieux, mais qu'il est, dans le théâtre moderne, le tyran, soumettant tout à sa loi, des poètes et des compositeurs.

Chez les Grecs, rien de semblable. Dans leur théâtre, on peut dire qu'il n'y a pas d'amour. Cela tient à plusieurs raisons ; la principale, c'est que les Grecs sont des orientaux et que, chez eux, la femme est très loin d'avoir la même importance sociale que chez nous. Leur moralité, d'ailleurs, ne gagnait rien à cette situation, bien au contraire.

Non seulement les Grecs ignorent l'amour tel que l'ont compris les poètes modernes, mais il est très remarquable que, partout où il y aurait — selon nos idées — une scène d'amour à écrire, ils l'oublient, la négligent ou la dédaignent. Les exemples sont nombreux. Voici l'*Orestie* d'Eschyle. Agamemnon a quitté Mycènes pour aller guerroyer contre Troie. Au bout de dix ans, il revient chez lui, avec une captive (Cassandre) qui, selon la loi de la guerre antique, est sa part de butin. Mais pendant l'absence de l'époux, l'épouse, Clytemnestre, a pris un amant : Égisthe. De là un conflit qui aboutit à l'assassinat du mari par sa femme. Ce meurtre est bientôt vengé par un autre meurtre : sur l'ordre d'Apollon, Oreste tue sa mère Clytemnestre. Un librettiste de notre temps, ayant à traiter pareil sujet, se serait dit : il y a là une série de crimes énormes (en remontant au sacrifice d'Iphigénie par son père) ; pour les faire accepter par le spectateur, il faut les préparer en les expliquant ; or, comme, d'après l'esthétique moderne

(depuis Racine), une grande passion explique, excuse presque, les grands forfaits, nous allons peindre de grandes passions réelles chez les personnages. Il y a, comme on dit, plusieurs scènes « à faire » : scène où nous montrerons, pour lui chercher une excuse, la détresse où s'est trouvée Clytemnestre, une fois seule dans son palais, sans protection, pendant que l'époux guerroyait au loin; scène où on peindra sa passion devenue irrésistible pour cet Égisthe. Parallèlement, scène d'amour entre Cassandre et Agamemnon ; au moins, scène d'explication entre le mari et la femme, ou encore scène de grand conflit et de provocation entre le mari et l'amant. Voilà ce que n'aurait pas manqué de faire un moderne.

Eschyle néglige absolument tout cela. Il n'y a dans sa pièce aucune analyse psychologique et aucun de ces artifices à l'aide desquels on pourrait nous intéresser progressivement à un thème passionnel. Eschyle est d'abord un lyrique, c'est-à-dire qu'il n'entre pas dans le détail ; il peint à grands traits. Ensuite il est préoccupé de tout autre chose que d'analyses d'amour. La trilogie (si l'on élimine tous les développements du chœur sur la guerre de Troie et les considérations générales sur les vicissitudes de la vie humaine) peut être ramenée à l'idée suivante formulée à la fin : le meurtre de Clytemnestre fait une suite nécessaire à celui d'Agamemnon, et ce dernier à celui d'Iphigénie; tous les trois sont la conséquence d'une malédiction jadis prononcée contre l'ancêtre: Atrée. Agamemnon appartient à une famille qui, dans des circonstances légendaires, a été maudite par un ennemi : la formule d'imprécation prononcée contre elle doit fatalement se réaliser.

On peut faire une observation du même genre sur les *Trachiniennes* de Sophocle. Hercule revient auprès de sa femme Déjanire après une de ses grandes expéditions, avec une favorite, Iolla. « C'est pour cette jeune fille qu'il a détruit la ville d'Eurytus, Æchalie aux tours élevées. L'amour est la seule divinité qui l'ait poussé à cette guerre... N'ayant pu persuader au père de lui donner sa fille pour une union clandestine, il a saisi le motif le plus frivole pour tuer le roi et ravager son pays. » Or, dans la pièce, il n'y a pas de scène de passion entre Hercule et Iolla. Il en est de même, dans *Antigone*, pour Antigone et Æmôn. — Dans l'*Alceste* d'Euripide, une femme se sacrifie pour sauver son mari; mais, cet héroïsme de l'amour, par quoi est-il motivé ? Comment cette tendresse prit-elle naissance ? Le poète néglige des explications où un moderne se serait attardé avec complaisance...

Voici qui est encore plus significatif. Il y a dans le chef-d'œuvre d'Eschyle, l'*Orestie*, à laquelle je reviens, une scène dont la lecture m'a toujours été pénible et dont je rappellerai un curieux passage. Oreste a tué sa mère (par ordre d'Apollon et pour venger son père) ; il est poursuivi par les Euménides; mais Apollon le défend devant l'Aréopage, comme un avocat défendrait son client. Qu'un parricide soit défendu, excusé par un dieu, c'est déjà d'une barbarie toute primitive (d'autant plus qu'Oreste est un piètre héros : il a eu peur des souffrances dont le menaçait Apollon s'il n'obéissait pas, et il n'a pas songé un seul instant qu'il y avait un moyen très simple de tout arranger : c'était de se tuer lui-même, avant ou après le parricide, plutôt avant). Mais il y a quelque chose de plus choquant. Dans sa plaidoirie, Apollon compare le meurtrier et sa victime, le fils et la mère, qui tous deux furent des assassins ; et solennellement, devant ce fameux Aréopage dont le poète a placé ici, très ingénieusement, la fondation, il déclare que, dans une famille, l'assassinat du père (par la femme délaissée qui a

pris un protecteur) est beaucoup plus grave que l'assassinat de la mère (par son fils). En effet, dit-il, le père est indispensable, pour procréer; tandis que la femme, *on peut se passer d'elle*. Et il cite comme exemple Pallas elle-même, juge de ce débat : n'est-elle pas sortie de Jupiter tout seul ?... Voilà des idées qui mettent à rude épreuve notre admiration pour la poésie antique !

On dit : « Il ne faut pas juger cela d'après nos habitudes modernes ; il faut se faire un esprit grec pour apprécier les Grecs ! » J'entends bien. Mais ne confondons pas le jugement de l'historien et celui du critique ou de l'honnête homme. L'historien qui veut juger les œuvres de l'antiquité doit se faire une âme antique ; le critique, lui, ne connaît que la nature et l'humanité : ce qui est en dehors de l'une et de l'autre lui paraît franchement mauvais. Il y a cependant deux faits dont il convient de tenir compte, et que j'indiquerai sans m'arrêter trop longtemps à ces généralités.

Je disais que les grands poètes grecs ont ignoré l'amour. En réalité, ils ont été préoccupés de problèmes dont les primitifs leur avaient certainement transmis l'angoisse, et qui leur semblaient beaucoup plus intéressants qu'une intrigue romanesque entre deux jeunes gens.

Dans un livret conçu à la manière moderne, le poète ne peut guère montrer que la lutte de l'homme soit avec lui-même, quand il s'agit du conflit de la passion et du devoir, soit avec un obstacle extérieur créé par un groupe social quelconque. Les Grecs, sans négliger absolument le point de vue humain, s'appliquaient à peindre une lutte tout autre et beaucoup plus grandiose : c'est la lutte de l'homme contre les Esprits invisibles qui sont au-dessus de lui, contre les dieux qui sont ses maîtres et souvent ses ennemis, contre toutes les puissances de magie qui pouvaient paralyser sa volonté libre, et, plus encore, sa lutte contre ce qui plane au-dessus des êtres et des choses : le Destin. Le rôle du poète était de raconter les péripéties de ce duel inégal et gigantesque, d'en montrer les effets, d'en expliquer les épisodes à l'aide des mythes, de lui chercher un dénouement possible dans le sens de la justice, et d'en adoucir pour ainsi dire la cruauté par le charme des arts du rythme. Cette conception est très éloignée du duo de tendresse entre un Roméo et une Juliette : mais elle a beaucoup de grandeur. Voici un autre caractère très important du drame antique.

Pour réaliser leur dessein, les poètes grecs n'inventaient pas les sujets à traiter : ils se servaient de mythes, à l'égard desquels on commençait à être un peu sceptique, mais qui restaient consacrés par les croyances nationales. Or les légendes religieuses et populaires ont un singulier privilège : elles sont comme en dehors de la région où on raisonne avec le bon sens, la nature et l'expérience ; elles portent en elles-mêmes leur raison d'être, comme les mystères de la foi et les dogmes des théologiens. C'est une sorte de matière intangible, qu'on peut bien orner, présenter dans tel ou tel cadre, mais à laquelle on ne change rien pour le fond. Les contemporains de Sophocle ne songeaient pas plus à discuter ces fables (comme nous ne pouvons nous empêcher de le faire) qu'un homme du moyen âge ne se permettait de discuter un récit tiré de la Bible, tel que le sacrifice d'Abraham, ou de la vie des saints. Les librettistes du ve siècle avant notre ère trouvaient dans cette situation une grande force. Ils étaient soutenus et comme portés par la tradition. Ils ne ressemblaient nullement aux écrivains d'aujourd'hui qui, pour trouver un livret d'opéra, vont faire des recherches dans les bibliothèques ; ils puisaient dans un répertoire d'idées connues de tout le

monde, acceptées d'avance et même « redemandées » sans cesse comme étant quelque chose d'inhérent à l'esprit et à la vie de la nation.

Les grands poètes du théâtre grec vivent dans une atmosphère de légendes brillantes et barbares, admirables et affreuses, que la tradition des lointains primitifs a créée autour d'eux. Déjà indépendants, mais respectueux des mythes sans avoir la foi intégrale, ils font une œuvre grandiose qui est comme un compromis entre l'esprit de tradition et le libre esprit de la poésie. En lisant les drames d'Eschyle et de Sophocle, on croit voir des montagnes majestueuses encore enveloppées de brouillards que le soleil du matin — le libre esprit poétique — n'a pas entièrement dissipés.

*
* *

J'ai à parler d'abord d'Eschyle. Il y a eu certainement, avant lui, des auteurs de drames lyriques ; mais de cette période initiale, il ne nous est resté que des noms d'auteurs, comme ceux de Thespis et de Phrynichus. Eschyle est vraiment, pour nous modernes, le fondateur du drame chanté ; disons le mot : de l'opéra.

Sa biographie nous est mal connue (par une rédaction anonyme). Il était né en 525 avant J.-C. au dème d'Eleusis. En 490, il combattit comme un des héros de la guerre d'indépendance et fut blessé à Marathon. Esprit très religieux, il était initié aux mystères de Cérès, comme il nous l'apprend lui-même dans un fragment. Il fut douze fois couronné dans les concours dionysiaques ; les Athéniens lui élevèrent une statue à cause de ses vertus civiques et de son génie, et les magistrats gardaient, dans les archives de la cité, un exemplaire de ses œuvres, dont une très faible partie, à peine le dixième, nous a été conservée. Voilà les quelques faits certains qu'on peut rappeler.

Prométhée faisait partie d'une trilogie qui comprenait trois drames: *Prométhée ravisseur du feu*, — *Prométhée enchaîné*, — *Prométhée délivré*. La seconde seule nous a été conservée ; encore offre-t-elle de graves lacunes.

Cette œuvre est, au sens figuré comme au sens propre, un sommet dans l'histoire de l'art. C'est une œuvre extraordinairement originale, et je ne crois pas que, depuis 25 siècles, les peuples latins et anglo-saxons qui font du théâtre aient produit une pièce, je ne dirai pas aussi belle au point de vue de l'action dramatique ou de l'exécution (il y en a de beaucoup mieux faites), mais d'une conception aussi grandiose. Ce sujet, que les Latins avaient, de bonne heure, fait passer dans leur théâtre, a préoccupé beaucoup d'artistes modernes, littérateurs et musiciens. En Angleterre, Milton s'en est inspiré en dessinant la figure altière de l'Archange, dans son *Paradis perdu* ; Byron a écrit un *Prométhée enchaîné* et s'est souvenu du même modèle dans son *Manfred*. En Allemagne, Gœthe a fait une admirable esquisse intitulée *Prométhée*. En Espagne, Calderon a écrit la *Statue de Prométhée*. En France, sans parler de versificateurs tels que Lefranc de Pompignan, de Senneville, Grenier, nous avons sur Prométhée l'œuvre en vers d'un penseur, Edgar Quinet. Les musiciens, eux aussi, et parfois les plus grands, ont été préoccupés de l'œuvre d'Eschyle, de son éclat et de son lyrisme. Au XVIIIe siècle, il y a sur *Prométhée* un opéra (1753) de Royer, qui fut directeur de l'Académie de musique (1741), professeur des enfants de France (1746), etc., mais compositeur médiocre. Gluck n'a rien écrit sur ce drame antique, qui était

d'ailleurs trop violent pour son génie ami de la sérénité. Beethoven a composé (1801) un *Ballet de Prométhée* sur un livret de Vigano qui s'écarte beaucoup de la tradition grecque et qui d'ailleurs ne ressemble guère aux livrets de nos ballets habituels. (Prométhée façonne d'abord la créature humaine avec de l'argile, puis il l'anime avec l'étincelle qu'il a dérobée au feu céleste; ensuite, il la conduit sur le Parnasse où Euterpe, Amphion, Arion, Orphée, l'initient à la musique, Terpsichore et Bacchus à la danse, Melpomène et Thalie à l'art dramatique. De cette œuvre, on connaît surtout l'ouverture, qui offre cette particularité de commencer par un accord dissonant, comme la 1re Symphonie.) De Liszt, il y a des chœurs pour le *Prométhée enchaîné* de Herder et un poème symphonique intitulé *Prométhée*. En France, Hérold a écrit sur une traduction du chef-d'œuvre d'Eschyle par Léon Halévy une musique exécutée au Conservatoire en 1849. Il y a quelques années, on a joué aux Arènes de Béziers un *Prométhée* de M. G. Fauré, récemment repris à l'Hippodrome; et il n'y a pas quinze jours, dans un de nos concerts dominicaux, on a donné un nouveau *Prométhée* (de M. Raynaldo Hahn). C'est donc un sujet qu'il convient d'étudier de près.

JULES COMBARIEU.

(*A suivre.*)

Exécutions et publications récentes

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Avec la suite de l'opéra de Méhul, *Uthal*, dont nous continuons à donner, pour la première fois, la réduction au piano avec l'indication des parties d'orchestre, nous publions, en traduisant les paroles, une très belle composition de l'admirable musicien qui a écrit 634 lieder, 10 symphonies, 20 quatuors à cordes, 1 quintette, 2 trios, 10 sonates pour piano, 18 ouvrages de théâtre, etc., et qui est mort à 31 ans. Schubert est le Raphaël de la musique. *Dieu dans la nature* — à peu près inconnu en France — est une œuvre de sincérité très expressive et de belle construction classique : adagio d'introduction, cantabile, allegro. Dans la première partie apparaît le Dieu de l'ancien Testament, redoutable et toujours armé, pour qui le ciel est comme un château féodal sans limites; dans la seconde, c'est le Dieu protecteur et bon, dont un regard fait fleurir le printemps. Avec le parfait équilibre des voix si bien disposées pour l'exécution chorale, avec la symétrie et l'opposition de certaines formules mélodiques, on remarquera, dans le *cantabile*, les deux modulations enharmoniques, le passage du majeur au mineur, et *vice versa*, qui est familier à Schubert : il se fait ici de façon exquise, par la ligne mélodique du soprano, bien en dehors, infléchie et souple comme une feuille d'acanthe. Une telle page n'a pas besoin de signature ; on y trouve cette grâce, cette effusion du sens musical, ces transparences d'âme, et, comme disent les Allemands, ce *Gemüth*, qui font reconnaître Schubert entre tous. Art simple et grand, exempt d'effort et de ruses, facile, ingénu et pur, aimable et profond à la fois ! là est le cachet authentique du génie.

Je ne veux pas terminer cette note sans signaler encore le très remarquable *Schubert* que M. Bourgault-Ducoudray vient de publier dans la collection Laurens. Je n'y ai rien trouvé, il est vrai, sur *Dieu dans la nature* ; mais les autres chefs-d'œuvre du maître y sont caractérisés avec précision, — avec compé-

tence et grande autorité, je n'ai pas besoin de l'ajouter, — et, ce qui est l'essentiel, avec un sentiment très vif de la beauté musicale. Dérogeant un peu aux habitudes de l'esprit critique, M. Bourgault-Ducoudray — sans dissimuler les inégalités de *Schubert* — a une généreuse faculté d'admiration. Plus d'une fois il ose dire : « C'est beau ! c'est sublime ! » Et il a raison d'aller ainsi droit à l'essentiel, en se bornant à une esquisse pour la partie biographique. La musique est un langage que peuvent parler ou comprendre ceux-là seuls qui ont beaucoup de cœur. — J. C.

Maurice Reuchsel : « Un violoniste en voyage » (chez Fischbacher). — Au cours de ses voyages, l'excellent violoniste lyonnais Maurice Reuchsel a fait de nombreuses recherches dans les bibliothèques et dans les archives des pays qu'il visitait : il est ainsi arrivé à découvrir des faits ignorés concernant la vie, la technique et les œuvres de certains violonistes illustres. Sous le titre général et modeste de *Un violoniste en voyage*, M. Reuchsel se propose de publier les notes qu'il a prises et les documents qu'il a transcrits.

Un premier fascicule relatif aux « Notes d'Italie » a récemment paru. Il est divisé en trois chapitres distincts : Padoue et le tombeau de Tartini ; Crémone et son école de lutherie ; le Violon de Paganini.

A côté de faits connus, ce petit livre, très joliment illustré, contient des renseignements tout à faits inédits que les violonistes seront heureux de connaître. Aussi nous contentons-nous, sans plus, de leur recommander cet aimable ouvrage. Ils le liront avec fruit. H. Brody.

Représentations de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.—Toutes les valeurs de la Bourse musicale, ou, si vous préférez, toutes les indications du baromètre lyrique sont à la baisse, surtout en ce qui concerne l'Opéra. A l'Opéra-Comique, les valeurs Massenet sont toujours fermes et haut cotées. Voici les recettes officielles, qui (dans les limites sur lesquelles nous nous sommes déjà expliqué) sont significatives :

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 16 juin au 15 juillet 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 juin	*Salammbô.*	E. Reyer.	16.944 26
19 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	16.454 25
20 —	*Faust.*	Gounod.	11.599 »
22 —	*Salammbô.*	E. Reyer.	15.800 41
24 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	16.601 26
26 —	*Salammbô.*	E. Reyer.	13.808 75
27 —	*Faust.*	Gounod.	12.275 60
29 —	*Samson et Dalila. — La Korrigane.*	St-Saëns. Widor.	13.772 91
1er juillet	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	14.689 76
3 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	18.510 75
6 —	*Thaïs.*	Massenet.	16.292 41
8 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	14.954 76
10 —	*Faust.*	Gounod.	19.904 25
13 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	17.015 41
14 —	*Hippolyte et Aricie.*	Matinée gratuite.	
15 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	14.855 76

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 au 30 juin 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 juin	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	4.675 50
17 —	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	6.142 »
18 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	5.099 33
19 —	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	7.616 »
20 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	7.223 50
21 — matin.	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	7.789 »
21 — soirée	*Lakmé. — Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. — Mascagni.	6.066 »
22 —	*Le Barbier de Séville. — Les Noces de Jeannette.*	Rossini. — V. Masset.	4.296 50
23 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	5.088 »
24 —	*Carmen.*	Bizet.	7.389 50
25 —	*Werther.*	Massenet.	8.122 50
26 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	7.757 50
27 —	*Snegourotchka.*	Rimsky-Korsakoff.	6.467 »
28 — matin.	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	4.067 »
28 — soirée.	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. — Mascagni.	3.437 »
29 —	*La Basoche.*	A. Messager.	2.935 »
30 —	*Manon.*	Massenet.	8.236 50
1er juillet	*Clôture annuelle.*		

La musique a Constantinople : La Cavalleria rusticana de M. Monleone. — Nous avons reçu la lettre suivante :

... Cette nouvelle œuvre, inconnue en France, a été représentée ici, à la faveur de circonstances particulières. On sait que Mascagni, l'auteur initial de la *Cavalleria rusticana*, a intenté un procès à M. Monleone, pour s'être approprié le libretto de son opéra. Les tribunaux italiens, lui donnant gain de cause, ont interdit les représentations, en Italie, de la nouvelle *Cavalleria*. C'est ainsi que nous en avons eu la primeur à Constantinople.

Le fait est que, sauf une variante dans le prologue, on assiste à une réédition pure et simple des scènes et des personnages connus. Et l'on ne peut, dès lors, s'empêcher d'éprouver un sentiment qui tient de l'étonnement et de l'ennui. Pourquoi M. Monleone a-t-il choisi un sujet déjà traité avec tant de succès ? Sans doute, un libretto n'est qu'un canevas sur lequel tous les musiciens peuvent broder. Mais ce sujet offrait-il des attraits particuliers, une rare situation dramatique, bref, un caractère unique ? Appartient-il à cette catégorie de conceptions qui ouvrent à l'esprit un horizon toujours nouveau, suivant le point de vue auquel on se place ? A-t-il une large portée philosophique où l'analyse et l'observation se mesurent, comme *Carmen*, *Faust*, *Werther* ? On ne saurait sérieusement le soutenir. Il n'y a qu'un banal fait divers dans la *Cavalleria* ; une couleur rustique appropriée, du réalisme, une certaine fraîcheur rude et naïve que les personnages empruntent au cadre dans lequel ils se meuvent : c'est tout. Qu'un compositeur reprît, par exemple, le sujet des *Paillasses*, je le comprendrais. Il est poignant, humain, d'une profonde et douloureuse vérité humaine. On y trouve un heureux assemblage de situations très simples, mais d'où le spectateur peut tirer toute une analyse de notre cœur. Mais, dans l'aventure

sommaire de ces ruraux qui se disputent une femme, je ne trouve rien de suggestif et d'universel. Mascagni en a extrait une œuvrette éminemment estimable ; cela est vrai, mais n'explique guère la tentative de M. Monleone.

Donc, nous voici légèrement prévenus contre le jeune compositeur italien, qui dirigeait lui-même l'orchestre. Dès le prologue, on sent sa musique personnelle, conduite avec un certain soin. L'auteur sait ce qu'il veut; il ne tâtonne pas ; la palette orchestrale lui est familière ; et, dans le maniement de cette armée que représentent les instruments de l'orchestre, avec les voix du chœur, M. Monleone fait preuve d'énergie, de volonté, de savoir-faire. Il n'est point exempt de défaillances. Sa science n'est pas impeccable. A côté de très jolies choses, il en place d'autres qui le sont manifestement moins. Mais, chez lui, les qualités l'emportent sur les défauts. C'est un mélange qui, somme toute, laisse une impression favorable.

J'analyserai, en quelques lignes, ces éléments contraires qui se coudoient dans la nouvelle *Cavalleria rusticana*.

La pensée musicale y est généralement bien ordonnée. La phrase a de l'ori ginalité ; cependant, elle revêt tantôt une distinction du meilleur aloi, tantôt elle frise la vulgarité. Malgré son caractère nettement contemporain et « vériste », la musique de M. Monleone ne semble pas pouvoir se garer toujours des atteintes de l'ancienne école italienne. Ainsi les fins de phrase affectent, très souvent, une forme chère à cette école : gradation ascendante au moyen du *crescendo* aboutissant au *fortissimo*, tandis que l'avant-dernière note se prolonge démesurément, comme le sifflet de la locomotive entrant en gare ! Certains accompagnements reposent, avec trop d'uniformité, sur une longue succession d'arpèges ou de gammes, au détriment de l'idée musicale. Une phrase exquise peut facilement être défigurée, enlaidie, par un accompagnement banal ou inapproprié. Par contre, six notes informes se métamorphosent, moyennant un habile travail de contrepoint, en une mélodie, un motif, un thème admirables. Je ne reprocherai pas à M. Monleone d'être un maladroit, puisque son œuvre possède, entre autres mérites, celui d'une bonne orchestra tion. Mais il semble, par endroits, avoir négligé de se maintenir à un niveau harmonieusement égal. Je n'oublie, d'ailleurs, pas que la *Cavalleria* est son premier ouvrage.

Les chœurs sont bien traités. Dans les passages pathétiques, j'ai trouvé des phrases amples, claires, impressionnantes, de très jolis effets de timbre et de rythme; M. Monleone, tout en faisant un fréquent emploi des dissonances, n'abuse pas des moyens d'intimidation acoustiques. Il n'est pas grandiloquent ; par contre, je lui reproche un peu de monotonie Enfin, la dernière page du drame, qui devrait, pour ainsi dire, résumer beaucoup de sensations, m'a paru moins réussie que tout le reste Les clameurs des cuivres ne m'ont pas ému. L'idée finale est terne et dégage quelque chose comme la fatigue, plutôt que la douleur.

En résumé, l'œuvre est fort intéressante, très italienne, non moins sincère; elle respire la foi de la jeunesse. M. Monleone débute sous d'heureux auspices. Attendons l'éclosion de toutes ses facultés, pour porter un jugement plus approfondi sur son talent.

TIGRANE TCHAIAN.

Constantinople, 16 juillet.

Concert Nin. — M. J.-J. Nin consacrait récemment une dernière séance aux *Origines françaises de la musique de clavecin actuelle*. Combien le talent du jeune pianiste catalan nous a paru mûri et élargi, depuis ses premières et déjà lointaines auditions, à la salle Æolian, en 1904 et 1905 ! Non, certes, que le souci de la perfection jusque dans le moindre détail ne s'y révélât, à cette époque comme aujourd'hui ; mais ce qui semblait alors un effet de la volonté apparaît désormais dans toute l'aisance indépendante et sereine d'un talent sûr de lui-même et libre de toute entrave de métier.

Il est intéressant de constater aussi que l'érudition ne le cède en rien, chez M. Nin, au talent musical. Ses patientes recherches ont mis au jour instamment un fait à peu près ignoré de ses devanciers : certain rondeau des plus exquis, intitulé : *les Bergeries*, et ingénument ajouté au volume des *Suppléments* de J.-S. Bach, fut tout bonnement copié par l'immortel auteur de la *Matthaeus-Passion* (ni plus ni moins que les concerts d'orgue de Vivaldi), et appartient à l'œuvre du claveciniste français François Couperin (le Grand).

Il y a donc dans l'entreprise de vulgarisation de nos anciens chefs-d'œuvre du clavecin, tentée par M. Nin, de quoi intéresser les musicographes tout autant que les musiciens : M. G.-Jean Aubry nous en a administré la preuve en une causerie familière, complétant cette audition du 12 juin, et abondant en aperçus ingénieux, sinon indiscutables, sur les traditions de notre musique française. Nous espérons que M. Nin reviendra parmi nous quelques jours, pour collaborer par des exemples modernes empruntés à Debussy, Ravel, Séverac et Schmitt, le parallèle pittoresque et personnel proposé par le jeune conférencier très discret, entre ces musiciens français contemporains et leurs prédécesseurs : Couperin, Rameau, Dandrieu, Daquin, etc.

P. A.

Les origines de la musique descriptive. — Au sujet d'un récent article inspiré par l'étude que Michel Brenet a fait paraître dans la *Rivista musicale* de Turin, et où nous disions que la musique descriptive remonte aux pratiques de la magie, — c'est-à-dire aux origines lointaines de la civilisation, — nous recevons la lettre suivante. Le mot « défense » employé par notre honorable correspondant donnerait à croire que nous l'avons « attaqué », ce qui était loin de notre pensée. Nous lui soumettions simplement quelques observations, pensant qu'il les admettrait comme complément de sa remarquable étude. Nous nous proposons de revenir plus tard et plus amplement sur cette importante question des origines de la musique descriptive et *imitative* ; elle demande de très longs développements. Quant au reproche d « 'ignorance », Michel Brenet est la dernière personne à qui nous l'adresserions :

La ferme des Craies, par Vaivre (Haute Saône), 10 juillet 1908.

Monsieur le Directeur,

Éloigné de Paris, je prends tardivement connaissance des observations que vous a suggérées la lecture du premier article de mon *Essai sur les origines de la musique descriptive*, et des compliments flatteurs dont vous avez bien voulu les accompagner. Ce n'est pas, croyez-le bien, pour lutter avec vous de courtoisie que je vous assurerai à mon tour de l'attention avec laquelle je ne manque pas de suivre vos publications, et de l'intérêt que j'ai pris, en particulier, à vos re-

cherches sur la magie musicale, Je voudrais essayer de me justifier à vos yeux du reproche d'ignorance ou d'indifférence que je puis sembler mériter, puisque je n'ai pas fait état, dans mon étude, des travaux relatifs à la musique des peuples de l'antiquité. J'aurais plus clairement défini le but et les limites de mon travail, si je l'avais intitulé : « Essai sur les origines de *notre* musique descriptive », car il n'y aurait guère eu de doutes, alors, sur le choix des documents que j'y devais employer.

A supposer qu'un critique d'art s'occupe des origines de la peinture de paysage, il est probable qu'il prendra son point de départ dans les miniatures du moyen âge, sans se croire tenu de rapporter les témoignages des auteurs qui ont parlé des œuvres perdues d'Apelles et de Zeuxis, et de la fameuse représentation en « trompe-l'œil » d'une grappe de raisins, que venaient becqueter les oiseaux. Perdues aussi sont les créations de la musique antique. Malgré les textes littéraires ou théoriques qui ont été conservés, malgré les précieux autant que rares et incomplets fragments notés que l'on a découverts dans les « trésors » des temples, la musique de l'antiquité reste un continent disparu, une mystérieuse Atlantide, — un terrain géologique dont la faune fossile nous échappe, et qui n'a livré aux plus habiles, aux plus ardents chercheurs, ni le squelette d'un « grand diplodocus », ni même une pauvre « ammonite » intacte. Beaucoup d'anneaux manquent à la chaîne qui rattacherait les espèces vivantes à ces espèces éteintes, l'art actuel à celui que l'usure des siècles a réduit en poussière. La généalogie de notre musique descriptive, comme celle de nos vieilles familles occidentales, remonte jusqu'au moyen âge, et se perd au delà dans le brouillard des hypothèses.

Loin de moi l'intention de vouloir contester dans la moindre mesure la valeur, l'importante, l'utilité scientifique, des recherches que l'archéologie dirige vers les musiques lointaines. J'ose croire seulement que ces musiques ne sont pas en relation directe, en relation de cause à effet, avec les formes artistiques dans lesquelles s'exprime notre vie intellectuelle présente.

Veuillez, Monsieur et cher confrère, excuser cette longue défense, et recevez, je vous prie, l'expression de mes plus distingués sentiments.

M. Brenet.

Festival annoncé. — Trop souvent les concours orphéoniques ne sont prétexte qu'à fêtes bruyantes et peu artistiques. Il y a pourtant parmi les sociétés musicales des groupements d'un très haut intérêt, et le public le plus raffiné serait parfois surpris d'entendre certaines grandes sociétés chorales ou instrumentales. *Comœdia* se propose d'organiser pour le 22 novembre prochain — jour de la Sainte-Cécile — un grand concours ouvert aux meilleures sociétés françaises. Cette audition, à laquelle de très bonnes sociétés prendront part, sera jugée par un jury composé de sommités du monde musical. Nous aurons occasion d'en reparler plus longuement. F.

— On annonce la représentation de *Siegfried*, avec M. Catherine comme chef d'orchestre, pour le 16 août, au théâtre de verdure de Cauterets.

UN CHORÈGE MODERNE : **ALEXANDRE CHORON,**
d'après des documents inédits.
(*Suite.*)

Choron fauche largement dans les abus et fait abstraction des personnes. Celles-ci se retournent contre lui ; un des deux chefs du chant, Lebrun, ose écrire en ces termes au ministère :

« Pour arriver au but désiré de la régénération de l'Académie de musique, tant sous le rapport de l'administration que sous celui de l'art, je pense que l'opération de nécessité et d'urgence absolues, c'est l'expulsion du régisseur actuel. Il faut un directeur par intérim et non pas un régisseur : ce titre est avili, méprisé, exécré. »

Choron restait-il indifférent aux marques répétées de défiance et de haine, aux calomnies dont il était l'objet ? On devine chez lui des mouvements d'impatience, des accès de colère, et, sur ce point, il fait son *mea culpa* dans une lettre au comte de Pradel.

On se plaint de « ses formes ». Il avoue ses torts, mais il s'excuse « sur le zèle qui l'anime, et l'horreur que lui inspirent la mauvaise foi, les injustes prétentions des individus auxquels il a le plus souvent affaire, le ton indécent avec lequel ils exposent des prétentions impertinentes en elles-mêmes ».

Il se rend en même temps témoignage que « sur l'esprit et les formes de sa gestion », il n'a écouté que sa conscience.

« Les reproches essentiels que ces messieurs m'adressent, celui auquel se réduisent tous les autres, et qu'effectivement tous mes actes justifient, c'est, selon leur propre expression, de n'être pas l'*homme des artistes*. Je ne crois pas en cela être aucunement blâmable, et je crois même remplir parfaitement vos intentions qui ont été que je fusse l'*homme de l'Opéra*, et, comme les intérêts de l'État sont en opposition immédiate avec ceux des artistes, il s'ensuit que je dois être avec ceux-ci dans une guerre et une contradiction perpétuelles. Cette disposition de ma part est d'autant plus sensible qu'elle contraste plus fortement avec ce qui existait précédemment et de temps immémorial. Précédemment, une administration faible et corrompue laissait tout à l'abandon ; on ne travaillait que selon les vues de certains artistes et toujours les plus intrigants (1); aujourd'hui, tout, jusqu'au moindre détail,

(1) Lays, par exemple, demande le maintien du traitement supplémentaire de 10.000 francs, dont il avait joui jusqu'en 1816, un congé annuel de deux à trois mois, une année de la totalité de son traitement en lieu et place de la représentation

marche selon les intérêts de l'Etablissement ; les artistes y sont entièrement subordonnés. Voilà ce qui les révolte. »

Noble et fier plaidoyer, mais aussi illusions communes aux réformateurs généreux qu'emporte un ardent amour du bien, et qui oublient de compter avec le temps et les hommes !

Choron succombera : ses ennemis sont trop nombreux, leurs clameurs trop violentes. A la fin de janvier, on commence à parler de son départ, et le même Lebrun lui donne le coup de pied de l'âne :

« Vous ne vous faites pas une idée, écrit-il encore au ministère le 31 janvier, des mille et une folies, inepties et turpitudes qui sortent du cerveau de cet homme. En honneur, c'est à n'y pas tenir. Je suis toute la journée sur des charbons ardents ; je souffre au physique comme au moral. Tant que je n'ai pas vu briller un rayon d'espérance, j'ai patienté, mais aujourd'hui que j'entrevois l'espérance d'un meilleur sort pour tout le monde, cet homme me paraît dans tout son jour plus laid, plus horrible et plus nuisible que jamais. »

Voilà ce que pouvait inspirer une haine aveugle. Écœuré, malade, dit-il lui-même, Choron sort de cet enfer. Le 23 mars, il annonce à un de ses beaux-frères qu'il va quitter incessamment l'Opéra. « Je passe à un autre poste qui, j'espère, sera plus tranquille. » Le 27, le comte de Pradel écrit à La Ferté : « Choron vient de me demander sa démission. » Elle lui fut accordée pour le 1er avril.

Persuis le remplaçait comme directeur de la scène et du personnel.

Une mesquine vengeance le privait de ses entrées, qui ne lui furent rendues qu'en 1821 (2).

à bénéfice à laquelle il a droit. Choron fait rejeter cette dernière demande. « Présentée dans un moment où il sait que ses services sont d'une indispensable nécessité, elle est une nouvelle preuve de l'état de dépendance où le manque de sujets place l'Administration. »

Un sieur Louvet, artiste de la Chapelle du roi et volontaire royal, émargeait au budget de l'Opéra, où il ne paraissait pas. Choron le raye. Il se fâche et écrit au comte de Pradel : « Je viens d'apprendre par M. Choron que je n'étais point porté sur l'état des appointements de l'Opéra pour l'année 1817. Je ne vois que trop que je suis victime de l'odieuse perfidie de M. Choron. »

Les subalternes imitaient les exemples qu'on leur donnait. En janvier 1817, le premier machiniste, Héry, se montre grossier à l'égard de Lebrun, qui causait avec Choron. Celui-ci l'invite à se taire. Héry se met « à vomir contre le régisseur une foule d'imprécations et d'injures ». De là une scène scandaleuse. Choron demande qu'on le punisse en vertu de certains articles du décret du 1er septembre 1807 — abrogé en 1830 — qui condamnait à l'amende, à différentes peines et enfin à la prison.

(1) On comprend qu'il ait gardé de l'Opéra un amer souvenir. « Le brouhaha et les fioritures » qu'on y entendait le mettaient hors de lui. « Tu n'as pas grand'voix, dit un jour Choron à Duprez, — c'est Oscar Comettant qui le raconte dans le *Siècle*

*
* *

Nous donnons une des lettres adressées par Choron au comte de Pradel, et le rapport qu'il envoya au baron de la Ferté après son retour. Les recrues étaient destinées à la Chapelle du roi, au Conservatoire, ou à l'Ecole de Choron.

Douai, le dimanche 28 mars 1819.

Monsieur le Comte,

Mardi dernier, je suis allé, ainsi que j'avais eu l'honneur de vous en prévenir, à Estourmel, à deux petites lieues de Cambrai, entendre une basse-taille qui m'était indiquée. C'est un jeune homme de vingt-deux ans, d'une grande taille et d'un physique passable. Sa voix est en effet une basse-taille assez forte, mais d'un timbre mat et d'une teinte sépulcrale : il sait bien son chant. J'ai pensé qu'il serait admissible au besoin, mais comme j'espérais trouver mieux, je ne l'ai point engagé.

Je suis parti le lendemain pour Douai : il faisait un très mauvais temps ; j'ai néanmoins parcouru la ville pour chercher des renseignements ; j'en ai obtenu quelques-uns sur la ville et les environs, mais la pluie continuelle m'obligeant à rester oisif à l'auberge, j'ai préféré monter de suite en diligence pour me rendre à Lille, où l'on m'avait indiqué plusieurs sujets, sauf à revenir à Douai, en allant de Lille à Arras.

Le jeudi matin, j'ai employé les premiers moments de la matinée à vérifier les indications dont je viens de parler : elles se sont trouvées inexactes sur plusieurs points ; mais m'étant rendu à midi à l'Académie de musique, j'ai discerné entre autres une excellente basse-taille dans un jeune homme de dix-sept ans, nommé Royer. Sa voix, qui a une très grande étendue, est suffisamment forte ; elle est surtout très égale et très harmonieuse ; il est déjà passablement musicien. J'ai demandé

du 6 octobre 1873, — mais tu chanterais avec rien, avec ton genou ; tu deviendras le plus grand chanteur du monde, si tu ne vas pas brailler à l'Opéra. »

Il y avait toujours une guerre sourde entre le directeur de l'Ecole de chant et l'Académie de musique. Des élèves acceptés comme choristes en 1819 étaient refusés en 1821, mais, à la première date, « régnait Persuis, avec lequel Choron était brouillé, mais qui se piquait de probité administrative, aujourd'hui l'Opéra possède un simulacre de directeur dans la personne de M. Viotti, homme absolument nul ». (Lettre du 20 août 1821, au marquis de Lauriston.) Choron se plaint de parti pris. Or, Viotti, dans une lettre du 17 septembre, l'informait que les deux jeunes gens n'avaient pu être entendus, parce qu'ils ne savaient point d'airs, mais seulement des parties chorales, et il invitait le directeur à les préparer pour un nouvel examen fixé au 28. Le 15 janvier suivant, deux élèves sont refusés; les précédents sont admis.

Les élèves de Choron avaient leurs entrées à l'Opéra : Voilà l'Espérance, disait-on au théâtre, laissez passer l'Espérance. « Un soir, Duprez, — c'est lui qui le raconte, — Monpou, Boulanger et Renault se plaignent à leur maître : Eh bien ! leur dit-il, répondez : Nous sommes l'Espérance, et nous vous ferons la Charité, quand on n'aura plus Foi dans nos vieilles reliques. »

au premier professeur de l'Académie, le sieur Leplus, si je pourrais emmener ce jeune homme; il m'a répondu qu'il fallait m'adresser à M. le maire de la ville (M. le comte de Muyssart) et à l'administration de l'Académie. Je suis demeuré d'accord avec ces messieurs, que je vous en ferais mon rapport et que la demande serait adressée par vous. Je vous prie donc, Monsieur le comte, de vouloir bien, au reçu de la présente, faire cette demande qui ne souffrira aucune difficulté, mais qui, venant de votre part, flattera beaucoup les autorités de la ville et l'administration de l'Académie. Cette récompense leur est due pour le zèle avec lequel ils dirigent cet établissement dont j'ai été on ne peut plus satisfait. Je recommande aussi à votre bienveillance le sieur Leplus, professeur de l'Académie, qui a mis beaucoup de bonne volonté et de générosité à se dépouiller en votre faveur d'un sujet qui lui est réellement utile. Je pense qu'il aurait droit à la récompense pécuniaire promise aux professeurs qui procurent des sujets à l'École royale (1) et vous le demande avec d'autant plus de raison qu'il m'a promis de m'en fournir encore d'autres par la suite.

J'ai employé la matinée du vendredi à parcourir les environs de Lille, et renvoyé d'un point à un autre, j'ai trouvé à Houplin, à deux lieues de cette ville, un jeune homme de vingt-cinq à vingt-six ans, déjà passablement musicien, ayant une fort belle taille (2) et qui se rendra à Paris, si sa famille y consent : il se nomme Florimond Bonnet.

De retour à Lille vers une heure, j'ai visité la classe des demoiselles à l'Académie : j'en ai distingué quatre qui, en raison de leurs moyens naturels et de leur acquis en musique, formeraient bientôt de bons sujets pour l'École de musique et pour la scène; leurs noms sont : Léa Weisse, Remi, Hodlers, Godfautem. Mlle Léa a une voix superbe et plus belle qu'aucune que j'ai entendue à l'École royale de musique; elle est bonne musicienne. Mais on ne pourra jamais décider les parents de ces jeunes personnes à les envoyer à Paris tant qu'on ne leur offrira point un asile où elles puissent être en sûreté (3).

Mon projet était de quitter Lille le jour même pour continuer mes recherches aux environs pour revenir ensuite à Douai et Arras : les professeurs de l'Académie et l'administration m'ont prié d'y rester jusques au lendemain pour organiser leurs classes de solfège selon mes procédés. Je me suis rendu à leur désir; j'ai consacré à cet objet la

(1) C'était, sous la Restauration, le nom du Conservatoire.

(2) Voix de ténor.

(3) On logeait les jeunes filles dans le voisinage de l'École de Choron; le pensionnat de femmes ne fut ouvert qu'en 1822.

matinée du samedi, et voyant que les jours s'avançaient, que j'avais d'ailleurs de bons renseignements sur Douai et Arras, qu'enfin il me restait encore toute la campagne d'Amiens à exploiter, je pris le parti de quitter Lille et de revenir à Douai, où je suis depuis hier au soir; j'y resterai jusqu'à demain, 1° pour faire mes recherches; 2° pour rendre à l'Académie de cette ville, qui avait envoyé à Lille un de ses professeurs m'en faire l'invitation, les mêmes services que j'ai rendus à celle de cette dernière ville. Je partirai demain soir pour Arras; je serai mercredi au plus tard à Péronne. Ce sera le point d'où je partirai pour exploiter l'Amiénois.

Le résultat de mes opérations jusqu'à ce jour est de six bonnes basses-tailles, sachant toutes le plain-chant et déjà avancées en musique, le plus âgé ayant vingt-deux ans, les quatre autres de quinze à dix-huit, à l'exception de l'homme de Saint-Quentin, qui en a vingt-six, et que j'oubliais; trois bonnes tailles, total: 9. J'espère trouver ici deux sujets, autant à Arras. La campagne d'Amiens, Fécamp, Conches et Chaulnes me fournira, et au delà, de quoi me compléter. Toute mon opération sera terminée en moins d'un mois, ainsi que j'avais eu l'honneur de vous l'annoncer.

J'ai l'honneur d'être, etc...

*
* *

A Monsieur de La Ferté, Intendant général des Menus plaisirs du Roi.

MONSIEUR,

En m'occupant spécialement durant le cours de mes voyages de rechercher des sujets propres aux chœurs de la Musique du Roi en voix viriles, je n'ai point négligé de remarquer les sujets d'un autre genre qui pouvaient être utiles pour tout autre branche de service et qui par cette raison conviennent proprement à l'Ecole royale. L'objet du présent rapport est de vous transmettre les renseignements que j'ai recueillis sur cet objet. Dans cette vue, je vais d'abord tracer la note nominale des individus dont il s'agit; j'entrerai ensuite dans quelques détails sur chacun d'eux.

1 Lefèvre, à Arras.
2 Humblot, à Compiègne.
3 Casaubon, à Pau.
4 Romain, à Limoges.
5 Trézeguette, à Agen.
6 Isabelle Borie —
7 Ursule Connor —

1. Lefèvre d'Arras est fils d'un boulanger demeurant sur l'Esplanade; il a 18 ans, taille de 5 p. 6 p., bel extérieur, jolie voix de ténor, sachant peu de musique, mais bien organisé, plein de goût, aimant beaucoup le

chant et chantant avec grâce. Il a le plus grand désir de suivre la carrière dramatique, qu'il parcourrait avec succès, étant, je crois, propre à former un charmant sujet pour les rôles de jeunes princes à l'Opéra ; mais ses parents s'y opposent. Je crois cependant que si le ministre écrivait à ce sujet au Préfet pour faire la demande du jeune homme en l'assurant de toute sa bienveillance et de sa protection spéciale, on vaincrait leur obstination. Le jeune homme est sage et de bonne conduite, d'un caractère honnête et doux.

2. Humblot de Compiègne, âgé de 17 ans, taille de 5 p. 2 p., jeune sujet de la figure et de la tournure la plus jolie et la plus élégante, joue dans la comédie bourgeoise les rôles de femmes avec beaucoup de succès ; propre aux Colins (1) ou aux Elleviou (2). Il suffit d'écrire à M. Hyde-Neuville, conservateur des eaux et forêts de la Couronne, qui protège ce jeune homme privé de sa famille : il l'enverra aussitôt. Il est déjà musicien.

3. Casaubon à Pau, 23 ans, 5 p. 4 p., belle basse-taille, beaucoup d'amour pour le chant, bonne acquisition ; s'adresser à M. Meisner à Pau. M. Meisner, qui est son maître et qui a été celui de M. d'Abadie (3), le place au-dessus de celui-ci pour la force et la beauté de la voix.

4. Romain, acteur à Limoges, 22 ans, 5 p. 3 pouces, très beau et très joli homme : belle et forte basse-taille annonçant de l'intelligence et de la chaleur, propre aux rôles de vigueur : demande à être appelé.

5. Trézeguette à Agen, 17 ans, 5 p. 2 p., très joli garçon ayant conservé après la mue une très belle voix de dessus comme était celle de M. Cherdou ; pourrait être utilisé à la Chapelle du Roi.

6° Isabelle Borie, couturière à Agen, 17 à 18 ans, un peu petite et puissante, non jolie : possède malgré ces désavantages une tournure agréable, une physionomie spirituelle et pleine d'expression ; superbe voix de dessus, intelligence et goût de chant extraordinaires ; chantant avec infiniment de grâce et d'expression naturelles, propre aux trois genres : pathétique, demi-caractère et comique ; sujet précieux à acquérir : ses parents consentent à l'envoyer à condition : 1° qu'elle sera amenée par un de ses parents dont on payera le voyage d'aller et de retour et qui sera défrayé à Paris ; 2° que la jeune personne sera enfermée dans une maison d'éducation où elle recevra l'instruction convenable à sa profession.

(1) Jeunes amoureux villageois. Ce nom vient de l'opéra comique de Nicolo, *Jeannot et Colin*, 1806.

(2) Dans les rôles de petits-maîtres et de jeunes militaires.

(3) D'Abadie débuta, dit Fétis, en décembre 1819, dans le rôle de *Cinna*, de la *Vestale*. C'est pour lui que Rossini écrivit le rôle de *Guillaume Tell*.

7° Ursule Connor, blanchisseuse à Agen, 13 ans et demi, taille ordinaire, bien tournée, figure ni belle ni laide, mais spirituelle et expressive, voix charmante, gosier léger, goût extraordinaire : charmant sujet de demi-caractère, chante avec grâce et exécute des roulades avec un fini inconcevable. Ses parents l'enverront sous la condition qu'elle sera enfermée dans une maison d'éducation où elle recevra l'instruction musicale.

Je crois devoir observer à cette occasion, Monsieur, que si l'on ne prend point le parti de suivre cette marche, on n'obtiendra point que les parents envoient leurs enfants à l'École royale et que l'on ne parviendra point à conserver et à former un seul sujet, ainsi que le prouvent la raison et l'expérience du passé.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Paris, le 20 septembre 1819.

GABRIEL VAUTHIER.

Variétés : Les danseuses de cour à Java (1).

Chaque nationalité a ses récréations, ses plaisirs à elle, qui varient ordinairement suivant le caractère et les mœurs du peuple. Aux Indes surtout, on peut remarquer que plus une population est sauvage et peu civilisée, plus il y a de rudesse et de manque de variété dans ses jeux, ses chants et ses danses publiques. Chez beaucoup de ces peuples, ce ne sont que des imitations de la nature, des scènes de chasse ou de guerre, le vol des oiseaux, le combat d'animaux sauvages, etc., et quiconque a vu de près les Alfours dans les Moluques, les Dajaks à Bornéo ou les Battaks à Sumatra, peuples très rudes et très peu civilisés, pourra certifier ce que j'avance.

Mais à Java, où, depuis une époque très reculée, une civilisation assez avancée semble avoir pénétré, les danses, les jeux et les chants s'en sont ressentis et sont calmes, mélancoliques et sérieux, bien plutôt que bruyants ou joyeux. Il est excessivement rare que l'excitation s'en mêle ; au contraire, tout est également monotone ; chants, jeux, mouvements de la danse (*tandakh*), où les bras et les reins jouent un beaucoup plus grand rôle que les jambes et les pieds, tout est si uniforme et si extraordinairement peu varié, qu'un Européen est très vite fatigué de ce qu'il voit et de ce qu'il entend et soupire après la fin du spectacle, que, par politesse, il lui faut attendre.

Tel est le cas principalement pour les Européens fixés aux Indes, dans les cours javanaises (nous voulons parler de celles de Sourakarta et de Djokjokarta), car les danses à la cour n'ont lieu que dans des cérémonies officielles et dans les fêtes particulières ; les fonctionnaires européens ne sauraient échapper à ce spectacle sans blesser l'étiquette, à laquelle les princes javanais attachent un grand prix, comme au dernier reste de leur ancienne grandeur. Quant au Javanais, il trouve dans cette danse un plaisir vraiment incompréhensible ; il peut la contempler pendant plusieurs nuits consécutives et, lors même qu'il y a assisté déjà nombre de fois, il en suit tous les détails avec une curiosité stupide. L'ennui,

(1) Tiré de la *Revue de l'Ecole d'anthropologie* de Paris (mai 1908).

qui apparaît si facilement sur le visage d'un Européen, ne se voit jamais sur les traits d'un habitant de Java ; et même, avec le flegme qui lui est propre, on pourrait se demander s'il comprend seulement le sens de ce mot.

Quiconque connaît les Javanais doit convenir que c'est chez eux une passion que d'assister et souvent même de participer au *tandakh*, et si c'est le cas pour les gens du peuple, ce l'est encore plus, d'une manière plus relevée, il est vrai, pour les princes indigènes en général et pour ceux des deux grandes cours en particulier Le bonheur, pour un homme du peuple, c'est de contempler pendant des nuits entières des femmes de la lie de la population et de mœurs plus que relâchées, qui se tordent dans tous les sens et s'agitent aux accords monotones du *gamelang*, tout en chantant d'une voix criarde et rauque des *pantoun*, chansons le plus souvent fades, prosaïques, sans suite. L'homme du peuple, disons-nous, ne connaît pas de jouissance plus grande ; il ne laissera jamais échapper l'occasion de se la procurer et sacrifiera son temps et sa fortune, s'exposera même à la plus complète misère, pour satisfaire sa passion. Le prince, lui, recherche quelque chose de plus élevé, de plus noble, et quoique l'origine semble en être la même, quelque chose de différent à bien des égards de la danse, du spectacle et de la musique des gens du peuple, mais cependant quelque chose qui flatte ses yeux et ses oreilles et dont il est tout aussi avide que ses sujets. Les femmes qui dansent devant lui ne sont pas des êtres vils et complètement abrutis ; ce sont ses propres filles, celles de ses plus proches parents ou de ses principaux courtisans, jeunes filles choisies et élevées dans le but de récréer leur souverain.

Ces danseuses se divisent en deux classes : les *bedojo* et les *serimpie*.

C'est en vain que l'on voudrait rechercher l'origine de ces danses ; ni le prince ni ses sujets ne sauraient donner aucune indication à ce sujet. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elles ont existé de temps immémorial et leur ont été léguées par leurs ancêtres, et ce fait seul suffit pour leur faire respecter cette institution. En effet, les Javanais sont très attachés à tout ce qui leur vient de leurs ancêtres ; c'est un trait distinctif de leur caractère ; quiconque voudrait y apporter le *moindre changement* est taxé par eux de suprême imprudence ; non seulement il rencontrerait les plus grandes difficultés à faire accepter son innovation, mais il s'attirerait sûrement le mépris général. Le prince seul pourrait faire accepter quelque modification dans les coutumes nationales, mais il s'en garderait bien, car le peu de puissance qui lui reste repose uniquement sur le respect des vieilles institutions.

Nous avons déjà dit en deux mots que les danseuses de la cour ont la même origine que celles du peuple. Cette opinion est générale, et l'on peut admettre que les *bedojo* et les *serimpie* n'étaient à l'origine que de simples filles de *tandakh*, dont les fonctions ont été remplies plus tard par des membres de la famille régnante ou par des concubines du roi. Il résulte de ce dernier fait que les *bedojo* et les *serimpie* ne dansent qu'à la cour ou chez de très grands personnages. La jalousie du prince ne permettrait pas qu'elles sortissent du cercle de sa famille, et même il y a une distinction dont il faut encore tenir compte, comme nous le verrons plus loin. Ces danseuses sont donc de jeunes femmes ; quelquefois cependant leurs fonctions sont remplies par de très jeunes garçons ; mais ceux-ci représentent toujours des femmes. Ce fait montre combien les mœurs des Javanais sont plus douces que celles des autres peuples de l'Archipel, qui ne veulent voir que des hommes sur la scène. Les Javanais, d'autre part, sont bien loin de

mépriser les femmes qui se livrent à cet exercice, puisqu'on choisit pour cela les jeunes princesses du plus haut rang et que celles-ci en sont très fières.

Lorsque la danse est exécutée par devant le *Sousouhounan* de Sourakarta ou le sultan de Djokjokarta, le nombre des *bedojo* est de neuf, tandis que les princes de la famille régnante et les principaux princes ou régents javanais ne peuvent jamais en faire danser plus de sept à la fois. Pour tous ces derniers, la permission de faire exécuter la danse leur est toujours accordée à titre de faveur par les deux princes qui, sur leur demande, leur envoient les *bedojo* dans les fêtes solennelles. Si parfois les régents entretiennent eux-mêmes des *bedojo*, celles-ci ne sont pas les véritables, et ne peuvent pas l'être, vu que la plupart des régents javanais n'appartiennent pas à une haute et ancienne noblesse, et, pour ainsi dire, ne possèdent pas la source même d'où sont tirées les *bedojo* et les *serimpie* de la cour.

Ce qui distingue ces deux espèces de danseuses, c'est que les *serimpie* ne sont jamais plus de quatre et que le prince seul a le droit de les faire danser. Le prince ne les cède jamais à personne ; elles ne se produisent qu'en présence du prince, et leurs représentations n'ont lieu que dans les *dalam* ou palais des princes régnants de Sourakarta et de Djokjokarta.

Outre la différence de nombre, les *serimpie* se distinguent encore des *bedojo* par le costume : elles ont quelque chose de plus viril et sont toujours armées, soit d'un *kris*, soit d'un arc et de flèches, soit d'un pistolet ; lorsqu'elles portent le *kris*, elles ont toujours aussi un bouclier fait en plumes de paon.

Les danses exécutées par les *serimpie* représentent toujours quelque épisode historique ou quelque sujet héroïque d'un caractère généralement guerrier, comme les armes qu'elles portent l'indiquent. Les *bedojo*, au contraire, se contentent de danser ; et lors même qu'un récit accompagne la représentation, la danse elle-même n'y fait aucune allusion.

Ni les *serimpie* ni les *bedojo* ne chantent en dansant, et c'est un des caractères qui les distinguent des vulgaires danseuses de *tandakh*. Les représentations à la cour sont accompagnées de chant ; mais c'est un artiste spécial qui chante d'après un livre, sur une mélodie appropriée, le sujet qui va être représenté par les danseuses ; celles-ci, pendant ce temps, sont assises par terre, les yeux baissés dans la posture la plus humble, et disposées dans tel ou tel ordre suivant le récit que l'on chante. Le passage terminé, les *serimpie* ou les *bedojo* (jamais ces deux espèces de danseuses ne se produisent en même temps) se lèvent et dansent avec accompagnement de musique ; un petit nombre des instruments du fameux orchestre *gamelang*, ceux dont le son est le plus doux, exécutent cet accompagnement Ce sont le *rabab* (violon javanais à deux cordes), la flûte (*souling*), le *tjemp long* ou *tjelempoung* (harpe javanaise horizontale) et les plus doux des instruments de métal, tels que le grand et le petit *pernanak*, le *kendang*, le *kethock*, le *kênong*, le *gong*, le *gambang*, le *gindhir* et quelquefois le petit *bônang*.

Il serait difficile de décrire d'une manière précise la musique du *gamelang* ; mais on ne saurait méconnaître qu'elle est harmonieuse et mélodieuse.

La danse des *serimpie* dure une heure ou une heure et demie; celle des *bedojo* un peu plus longtemps, et il faut avouer qu'elle est très gracieuse.

Les danseuses se placent sur une ligne, les unes derrière les autres et presque sans aucun intervalle entre elles, puis, au son de la musique, elles exécutent

toutes à la fois, avec un ensemble parfait, un même mouvement qui consiste à plier, on dirait même disloquer, la partie supérieure du corps ; les bras jouent le rôle principal ; ils se tournent et se replient dans tous les sens. Leurs articulations sont si souples (c'est le cas chez toutes les Javanaises) qu'elles peuvent, à l'ébahissement des Européens, replier la main en arrière jusqu'à ce qu'elle vienne se poser à plat sur l'avant-bras ; elles peuvent également replier leurs doigts jusque sur le revers de la main. Les jambes et les pieds participent fort peu à cette danse ; de temps en temps seulement, faisant quelques pas en arrière, les danseuses repoussent leur traîne par un mouvement du pied des plus gracieux. C'est encore là un point qui les distingue des simples filles de *tandakh*, car celles-ci se servent beaucoup de leurs jambes. non pas pour danser, il est vrai, mais pour courir en rond avec une rapidité souvent très grande. Comme nous l'avons déjà dit, tous les mouvements de la danse sont exécutés simultanément et d'une manière identique par les différentes danseuses ; lorsque l'une replie ses doigts d'une certaine manière, on voit le même mouvement reproduit exactement par toutes les autres ; l'œil le plus perçant ne saurait y découvrir la plus petite différence. Quelque étranges que soient souvent ces mouvements, ils ne sont jamais ni inconvenants ni désagréables à voir, ce qui est presque toujours le cas chez les danseuses du peuple.

Les *serimpie* et les *bedojo* ne dansent que dans de grandes occasions, comme un anniversaire, un mariage, une circoncision ou d'autres circonstances de ce genre. Lorsque le gouverneur général des Indes néerlandaises fait un voyage dans l'île, il ne manque jamais d'aller rendre visite aux princes régnants de Sourakarta et de Djokjokarta ; ceux-ci, qui attachent un très grand prix à cette visite, produisent toujours leurs danseuses et leur font même revêtir un costume encore plus riche que de coutume, afin de rendre au « grand-père » (1) les plus grands honneurs possibles.

Il est d'usage à la cour qu'à l'occasion du jour de l'an chrétien et de l'anniversaire de S. M. le roi des Pays-Bas, les princes aillent faire au résident une visite de félicitations et assistent le soir aux fêtes offertes par ce fonctionnaire. Ils y paraissent en grande pompe et avec tout l'éclat possible, et ne manquent pas d'amener leurs *bedojo* pour amuser (?) la société pendant une heure ou deux.

Pendant la danse, les *serimpie* et les *bedojo* ont la gorge et les bras entièrement nus et toutes les parties visibles de leur corps sont frottées de *boreh* (2) ; cette mixture est assez allongée d'eau pour qu'on n'en puisse rien apercevoir à la lumière des lampes ou des bougies ; elle est destinée à donner à la peau la couleur la plus pâle possible, ce que les Javanais considèrent comme une grande beauté. Les sourcils sont rasés vers le haut, au-dessus du coin extérieur de l'œil, de manière à les rendre très minces ; puis on les travaille ensuite au moyen d'un pigment noir, de sorte qu'ils forment deux lignes très minces presque rectangulaires.

(1) Les deux princes régnants, lorsqu'ils écrivent au gouverneur général, lui donnent toujours le titre de grand père, et celui ci les nomme toujours ses petits-fils. Ils nomment les résidents leurs frères aînés (en malais *abang*).

(2) Le *boreh* est un liniment formé de différentes espèces de bois odoriférant, réduit en poudre et mélangé avec de l'eau ; on s'en sert pour embellir la peau et aussi pour apporter quelque soulagement dans certaines maladies, comme le rhumatisme, par exemple.

Voici quels sont le costume et les atours d'une *bedojo :*

Elles sont coiffées en *koukèlkling*, c'est-à-dire que leurs cheveux sont tendus sur un arc de bambou fixé derrière la tête, à l'endroit où les femmes attachent généralement leur chevelure ; elles ne portent ni *kondèj* ni *sanggol*, la coiffure ordinaire des Javanaises, et leurs cheveux ont l'apparence d'une mince planche placée verticalement derrière la tête.

Le peigne fixé dans leur chevelure a la forme d'un oiseau et se nomme *garoudo ;* il est en or et enrichi de diamants et de pierres précieuses. A droite du peigne est fixée une épingle à cheveux ornée de diamants que l'on nomme *mentoul* et qui est connue à Batavia sous le nom de *kembang gojang* (fleur mobile). Un peu en arrière de cet ornement, à la hauteur de la partie antérieure de l'oreille, sont fixés deux petits peignes en or, nommés *tjonthoong ;* sur le côté de la tête, à la hauteur des sourcils, se trouvent des épingles ayant la forme d'une feuille d'arbre ; on les nomme *ron ;* au-dessous de ces épingles se trouve encore une rosette de diamants, nommée *grompol.*

Sur le devant de la tête, les cheveux sont rabattus et collés sur le front (*prias :* en javanais *patès*). On les peint en vert, mais un vert si foncé qu'ils paraissent presque noirs ; sur les bords, on y applique de la dorure.

Les *bedojo* portent des pendants d'oreilles en or ornés de diamants (*soubang*) d une grandeur et d'un poids généralement considérables. Elles ont au cou une chaîne d'or à laquelle pendent trois plaques du même métal (*kabong*, parure du cou , ornées d'arabesques et enrichies de diamants

La jaquette ou *badjou* des *bedojo* (*pamekok*) est d'ordinaire en soie ou en velours et généralement très petite ; elle leur couvre le sein et leur enveloppe la taille de telle manière que l'une des extrémités pend par devant ; l'autre extrémité leur descend jusqu'au-dessous des hanches par derrière et a une forme arrondie qui fait ressembler cette partie de vêtement à une jaquette ; les bords en sont dorés ou ornés de passements d'or.

La robe s'appelle *sârong ;* dans les cours où ces robes sont extrêmement riches, on les nomme *gebatikth*. Les *bedojo* portent leur robe de la manière que l'on appelle *piendjoung*, c'est-à-dire que la robe est fixée autour du corps de telle sorte que l'extrémité du pan inférieur forme une traîne qui passe entre les pieds, et que l'autre extrémité est fixée plus haut et pend par devant.

Les *bedojo* portent autour de la taille une étroite écharpe de soie ordinaire (*oudat*) dont elles tiennent les bouts en dansant ; au-dessous de cette écharpe étincelle une ceinture d'or ; cette ceinture est quelquefois remplacée par des passements d'or, mais dans ce cas on voit briller au milieu une plaque d'or ornée de diamants.

Leurs bras nus sont richement ornés de bracelets d'or (*gelang*).

La coiffure et le costume des *bedojo* peut varier beaucoup suivant les circonstances. Par exemple, lorsqu'elles doivent figurer dans la danse nommée : *Praboudewa*, elles sont vêtues de la manière suivante :

Elles portent un *njamping parang sawout* (1), orné d'une longue traîne qui, contrairement à l'usage ordinaire, pend du côté gauche pour laisser plus de

(1) Le *parang sawout* et le *parang rousak* ne peuvent être portés que par le prince, ses deux femmes en titre et les enfants de celles-ci. Les danseuses de la cour les portent soit à ce titre, soit parce qu'elles représentent des nymphes ou des filles de prince.

liberté à la jambe droite. Elles portent la coiffe nommée *Pahésan* : les cheveux sont taillés et rasés sur le front de manière à former sept pointes dont les côtés sont légèrement arrondis et dorés ; les pointes extrêmes de chaque côté sont aplaties sur les tempes et légèrement inclinées vers l'oreille.

Toute la chevelure est ramenée derrière la tête, où elle forme un gros et large chignon (*oukĕl-bâkor*), recouvert d'un réseau de fleurs de *melati* et surmonté d'un peigne (*pètat*) enrichi de diamants ou de joyaux. Au-dessous du chignon, les cheveux forment encore une espèce de queue qui pend sur la nuque comme un *kontjèr*, et qui est également recouverte de fleurs de *melati* (cette queue s'appelle en bas javanais: *geloung bôkôr*) Au-dessus du chignon et du peigne se dressent des fleurs vibrantes (*mĕntoul* et *gĕtĕl*) en argent et en pierres précieuses, montées sur des tiges longues et recourbées, ou en spirale. Cette coiffure est complétée par des feuilles d'argent (*ron*) qui s'agitent au-dessus des oreilles ; de précieux *soubang* (en haut javanais *senkang*) étincellent au lobe de l'oreille.

Il est certain que cette coiffure peut être d'origine hindoue ; certains savants javanais le prétendent ou l'affirment ; mais il faudrait en aller chercher les preuves dans l'Hindoustan même. Les *bedojo* de l'ancien régent de Bandoung portaient un *kontjèr* bouclé et doré, et avaient sur le sommet de la tête 4 petits arcs d'or. Cela aussi passait pour être d'origine hindoue. Ces *kontjèr* rappelaient la forme de ceux des poupées *Wajang*. Quelques danseuses du chef de la maison princière Sourakarta, portent ce *kontjèr* bouclé du *wajang*.

Mais revenons au costume des *bedojo* pour la danse *Praboudewa*.

Les feuilles d'argent (*ron*) qu'elles portent sont un ornement princier, que les servantes (*abdi*) n'ont pas le droit de porter.

Un corsage guerrier en velours noir bordé d'or leur couvre la poitrine et les épaules, laissant les bras nus ; la robe est fixée autour de la taille par une ceinture d'or ou d'argent dont la boucle est en pierres précieuses. Les deux pans de la robe, qui retombent sur le devant des jambes, jouent un rôle dans la danse ; les mains élégantes des *bedojo* les soulèvent et les laissent retomber tour à tour d'après des règles précises, ou les rejettent par-dessus le bras ou l'épaule ; les deux pieds exécutent des mouvements à peu près semblables avec la traîne du *njamping*.

Leur ceinture est ornée du côté gauche d'un poignard à fourreau d'or (*patrĕm*), plus petit que le *douwoung* des hommes, et dont le manche est entouré d'une petite guirlande de fleurs et de melati.

Une quantité d'ornements d'or et d'argent enrichis de pierreries couvrent leur cou, leur poitrine, leurs bras, leurs poignets et leurs doigts ; le plus brillant de ces joyaux, ce sont les trois plaques d'or en forme de croissant qui sont suspendues à leur collier ; on les appelle *sangsangan*. Les danseuses de plus haute naissance portent en outre un papillon en diamants fixé au-dessus du chignon, et quelquefois même une épingle non moins précieuse sur l'os sacrum.

Le bracelet du haut du bras porte l'image de l'aigle de Wishnou (*garouda* ou *pĕksibĕri*).

Toutes les parties du corps laissées à nu sont naturellement peintes au *boreh* ; les paupières et les sourcils sont traités au pinceau suivant le goût des Javanais.

(*A suivre.*) Dr J.-E. de Sturler.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Excursions aux Gorges du Tarn.

Il est délivré pendant toute l'année des billets de voyage circulaire de 1re et 2e classe, permettant de visiter les Gorges du Tarn et comprenant divers itinéraires, dont ci-après un exemple :

Paris — Vierzon — Limoges — Brive — Figeac ou Bourges — Montluçon — Aurillac — Neussargues ; Rodez (1) — Mende ou Banassac-la-Canourgue (Interruption du voyage par fer). — Garabit Aguessac ou Millau — Béziers — Carcassonne — Toulouse ou Bédarieux — Lamalou-les-Bains — Castres (Tarn) — Montauban — Cahors — Brive — Limoges — Vierzon — Paris.

1re classe : **136 francs.** — 2e classe **96 francs**

VALIDITÉ DES BILLETS : 30 JOURS, NON COMPRIS LE JOUR DE DÉPART ; FACULTÉ DE PROLONGATION MOYENNANT SUPPLÉMENT

Relations rapides entre Paris et Luchon.

En vue de faciliter les relations entre Paris et la station thermale de Luchon, la Compagnie d'Orléans, d'accord avec la Compagnie du Midi, mettra en marche, jusqu'au 21 septembre inclus, un train rapide composé de 1re, 2e, 3e classe, partant de Paris Quai d'Orsay, à 7 h. du soir, de Paris Austerlitz à 7 h. 9 et arrivant à Luchon à 8 h. 59 du matin.

Wagon-restaurant au départ de Paris.

Compartiments-couchettes.

Pour le retour, ce train part de Luchon à 8 h. 45 du soir et arrive à Paris Austerlitz à 10 h. 32 du matin et à Paris Quai d'Orsay à 10 h. 41.

Il a été attelé à ces trains un sleeping-car de la Compagnie des Wagons-Lits.

CHEMIN DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Trains express

RAPIDES ET LUXE

Pour Vichy, Riom (Châtel-Guyon), Clermont (Royat).

1° De Marseille, de Genève et de Lyon :

Trains express quotidiens, 1re et 2e classe en correspondance, directe avec le Midi de la France.

2° De Paris :

a) Vichy Royat-Express (Train de luxe) V.-S. V.-R. — Nombre de places limité. Aller : départ de Paris : 3 h. 55 s. (mardi, jeudi, samedi) — Retour : départ de Clermont, 8 h m., de Riom, 8 h. 14 m., de Vichy, 8 h. 55 m., lundi, mercredi, vendredi.

b) Train rapide : 1re classe à couloir. — L.-S. ; V.-R. à l'aller. - Aller : départ de Paris, 11 h. 10 m. — Retour : départ de Clermont, midi 45, de Riom, 1 h. 01 s. de Vichy, 1 h. 18 s.

Pour plus amples renseignements, consulter le Livret-Guide Horaire P.-L.-M., vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Vo_

_si _ ble re _ pos Vo _ lez___ sans

_si _ ble re _ pos Vo_lez sans bruit,

_si _ ble re _ pos Vo _ lez

Fl Fl

Cors.

Harpe.

_lez sans

bruit sans bruit Om_bres fai_tes si_len_ce

vo_lez sans bruit fai_tes si _ len _ ce

vo_lez sans bruit faites si_len _ _ ce fai_tes si_

Cor.

Cor

Ne troublez

Om _ bres fai_tes si _ len _ ce, Ne troublez point

Om _ bres fai_tes si _ len _ ce Ne trou_blez

_ len _ _ ce Ne trou_blez

Harpe.

Cor.

point

le _ sommeil des hé _ ros

point le _ sommeil des hé _ ros

point le _ sommeil des hé _ ros Ne troublez

Cors

Ne trou_blez point le sommeil des he _ ros lesom-

Ne trou_blez point le sommeil des hé _ ros

point ______ le sommeil des hé _ ros

Cor.

Cor.

_meil des hé _ ros Le sommeil des hé _ ros

Le som _ meil des hé _ ros

lesommeil deshé_ros lesommeil deshé_ros

Fl.

Harpe.

Harpe.

Le temps, un

Le temps, un

Fl

Cors.

MALVINA

In_for_tunée Hé_las que dois-je fai_re

jour sous ses ai_les lé_ge_res

jour sous ses ai_les lé_ge_res

Altos.
Basses.

pp

A qui por_ter des vœux qu'on n'entend

Ré_u_ni_ra les vainqueurs, les vain_

Re_u_ni_ra les vainqueurs, les vain_

plus Nous des_cen _

cus Nous des_cendrons aux tombes

cus Nous des_cen _ drons aux tom _

cus Nous des_cen _

Cors

Harpe

_ drons aux tombes de nos pè _ res I _ rai-je aux

de nos pè _ res nous des _ cen _

_ bes de nos pè _ res nous des _ cen _

_ drons aux tombes de nos pè _ res nous des cen _ drons

Basses.

pp

Alt.

2e Cor.

pieds d'un é_poux ou d'un pé _ re
_ drons aux tombes de nos pé _ res Et les hé_
_ drons aux tom_bes de nos pé _ res
aux tom _ bes de nos pé _ res
Cors
Cors
Su_bir en _ cor su_bir en _ cor de bar_
Et les hé _ ros
_ ros ne s'é_veil _ le _ ront
Et les hé _ ros ne s'é_veil _ le _ ront
Et les hé _ ros ne s'é_veil _ le _ ront

- ba - - res re - fus

plus Et les hé - ros ne s'é -

plus Et les hé - ros ne s'é -

plus Et les hé - ros ne s'é -

Fl.

Harpe. Cor.

2e Cor.

ne s'é - veil - le - ront

- veil - le - ront plus! ne s'é - veil - le - ront

- veil - le - ront plus! ne s'é - veil - le - ront

- veil - le - ront plus! ne s'é - veil - le - ront

Fl.

Cor.

Harpe.

plus ne s'é_veil _ le _ ront plus!

plus ne s'é_veil _ leront plus!

plus ne s'é_veil _ leront plus!

plus ne s'éveil _ leront plus!

Cor.

Fl

pp

MALVINA

Ou chercher un appui dans ma douleur amère
Ces enfans de Morven..... On les dit généreux.
Ils dorment.... Si l'un deux rêveur et solitaire,
Egaré dans l'horreur de ces bois ténébreux
Veillait, se rappellant une épouse, un vieux père
Que peut être jamais ne reverront ses yeux.....
Un tel héros serait touché de ma prière,
Il pourrait.... ah! cherchons... d'un pied silencieux
Parcourons de ces bois la profondeur sauvage.
Amour et piété, soutenez mon courage:
Guidez mes pas, ombres de mes ayeux!

(Malvina s'enfonce dans la fo_rêt. On entend encore quelques légers murmures des harpes.)

ppp

UTHAL paraît sur les rochers.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

Nos 16-17 (huitième année) 15 Août-1er Septembre 1908

LEÇONS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE RYTHME DANS LA MAGIE ET DANS LA MUSIQUE

§ 1. — La répétition.

En laissant de côté la difficile question de savoir quel est le contenu et le sens d'une mélodie, on peut dire qu'il n'y a œuvre musicale que là où il y a un système de formes organisées d'après un plan. Or l'organisation des formes, en musique, obéit à une loi fondamentale : la répétition. Cette loi est observée d'une façon plus ou moins habile par les compositeurs anciens et modernes.

Voici une pièce du XIIIe siècle, transcrite (par M. Pierre Aubry) du célèbre manuscrit de Montpellier. Au point de vue du rythme, elle peut être ainsi disposée :

I A B B

II A A

III A B B

IV A B B

Cette pièce, de structure un peu confuse, donne le schéma suivant :

A, B, B'
(A, A)
A, B, B'
A, B, B'

Il semble qu'il y ait là une suite de trois thèmes musicaux identiques, suite interrompue par l'insertion d'un vers qui est lui-même une reprise. C'est un rythme reconnaissable à première vue, mais comme dissimulé, ou emmêlé, ou « contrarié », à moins qu'il ne soit gauchement observé.

Voici un autre exemple de combinaison assez complexe, mais plus nette, et qui, bien qu'il puisse être analysé de plusieurs façons, paraît reposer sur un principe analogue. Beethoven construit de la manière suivante le thème à variations de sa sonate op. 26 ; c'est un lied à trois parties combiné avec la répétition ternaire d'une même idée :

1° A (phrase de 4 mesures, ne concluant pas sur la tonique) ;

2° B (phrase nouvelle de 4 mesures, à clausule encore suspensive)

3° A′ (répétition du n° 1) ;

4° C (phrase de dix mesures conduisant à la reprise de A) ;

5° A″ (répétition du n° 1).

Soit, au total, trois idées : A, B, C, dont la première, reparaissant trois fois, fait une sorte de refrain.

§ 2. — Explications proposées.

D'où vient ce goût en musique pour la répétition ? — Goût instinctif ? Sans doute ; mais l'explication ne suffit pas, étant trop générale. Tout ce que fait l'homme a l'instinct pour principe ; il y a autre chose.

La répétition est évitée le plus possible dans le langage verbal artistique ; si elle apparaît dans quelques parties spéciales de ce langage (vers de même mesure, rime, etc.), c'est qu'elle y a été introduite par la musique. Elle est au contraire, pour le compositeur, la chose normale, et, en quelque sorte, la règle. Dans le canon, elle fait, à elle seule, tous les frais, du travail d'invention. Dans la fugue, elle règne aussi. Dans la musique de danse, elle est encore plus nette, puisqu'elle n'emprunte plus le léger déguisement de la transposition. Elle reparaît dans tous les genres : airs populaires, chant liturgique, sonate, symphonie. Elle se retrouve dans la construction d'une simple phrase instrumentale comme dans celle d'un système étendu. Elle est pratiquée par les musiciens de toutes les Ecoles : les classiques l'affectionnent particulièrement ; nos contemporains tendent à s'en affranchir, mais nul ne

s'y soustrait. Une musique qui, ressemblant à un discours d'avocat ou d'académicien, ne contiendrait qu'une série de formules toujours nouvelles, serait parfaitement possible ; mais elle dérouterait tellement nos habitudes qu'elle nous paraîtrait inintelligible.

De cette loi, on a rendu compte de façons très diverses. Il y a d'abord, pour répondre à cette intéressante question, le point de vue du naturaliste, celui du biologiste, celui du psychologue, celui de l'esthéticien. Il est facile de montrer, en accumulant des exemples, que la répétition se trouve dans les phénomènes du monde physique ; qu'elle apparaît dans le fonctionnement des organes et dans la structure du corps humain ; qu'elle est une exigence ou un résultat de notre sensibilité, peut-être un besoin de notre raison instinctivement amie de l'ordre et de la clarté, ou un effet du sens esthétique pur. Dans son livre si original sur l'imitation, Tarde a collectionné, pour éclairer ces divers points, une multitude de faits. On sait aussi avec quel luxe d'observations Spencer a expliqué les origines du rythme. Et, sans doute, aucune de ces propositions ne doit être exclue par un bon esprit.

On a dit aussi (et cette explication est celle qu'on a donnée du chant religieux en général) que la répétition, dans la mélodie avec paroles, avait pour but *de mieux faire pénétrer certains mots importants* dans l'esprit de l'auditeur : « Un mot emphatique, un sentiment énergique, ne peuvent se graver fortement dans l'âme que par une répétition pénétrante. » (Matheson.) Le théologien Mithobius (1665) dit que « la répétition fréquente des mots, telle qu'on la pratique dans les motets et dans les concerts, implante profondément la parole de Dieu au cœur des hommes avec d'autant plus de joie et de force, ainsi que l'expérience le confirme ». M. Pirro, dans un récent travail sur Bach, ne pense pas autrement. La répétition dans la musique profane instrumentale aurait pour origine la répétition dans la musique vocale religieuse.

Cette opinion, qui confond une conséquence accessoire et fortuite avec une cause première, a un bien mauvais point de départ. Un artiste n'est pas un pédagogue. Est-ce que le poète, qui, lui aussi, veut répandre des idées importantes, use d'un tel procédé ? Prenez les plus belles scènes d'Homère, de Virgile, de tous les poètes modernes : vous n'y trouverez rien de semblable. Est-ce que Corneille a besoin de répéter plusieurs fois le *qu'il mourût* ? Jésus lui-même n'éprouve pas le besoin de répéter les « mots importants » ; les continuateurs de sa parole auraient-ils trouvé un procédé oratoire supérieur au sien ?

D'ailleurs la lecture des textes musicaux permet d'opposer à cette manière de voir beaucoup de faits qui la contredisent.

Le musicien répète souvent des mots qui ne se rattachent à aucune idée de propagande ou qui, dans la phrase littéraire, n'ont pas la plus grande importance. Dans la formule *exsultavit spiritus meus*, c'est *exsultavit* qui est le mot typique ; c'est cependant *spiritus meus* qu'Or. Lassus répète trois fois dans une pièce du recueil de 1567. Dans la formule : *Ich hatte viel Bekümmerniss* (*j'avais beaucoup d'affliction*), c'est certainement le dernier mot qui est le plus important ; or c'est le premier, *ich*, que Bach répète dans une de ses cantates !...

Ce qui prouve bien que la répétition est un fait musical premier, avant de devenir, par extension, un fait littéraire, c'est que dans l'association des paroles et du chant, nous voyons très souvent la mélodie ne pas se contenter d'une adaptation pure et simple au texte verbal (un tel cas est extrêmement rare !), mais organiser, par surcroît, un rythme qui lui est propre. J'en prends un exemple dans un des documents musicaux les plus anciens que nous possédions.

Dans le drame liturgique *les Vierges sages et les Vierges folles*, que nous a conservé un manuscrit du XIe siècle (Saint-Martial de Limoges), le chœur doit dire une suite de dix vers (?) dont voici les deux premiers :

Adest sponsus qui est Christus : | vigilate, virgines.
Pro adventu ejus gaudent | et gaudebunt homines.

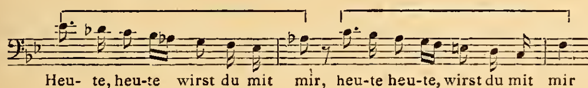
Ces lignes ont quinze syllabes chacune, avec des rimes dont la première se répète quatre fois, et les autres deux fois. Le schéma en est le suivant : *a*, *a*, *a*, *a*, *b*, *b*, *c*, *c*, *d*, *d*. Or voici la mélodie des deux premiers vers, traduite en notation moderne :



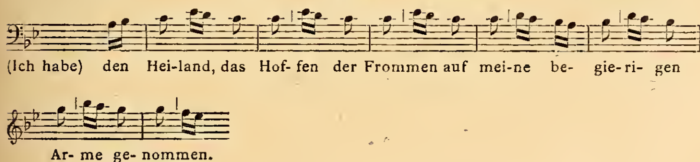
Comme on le voit, la première partie est la même dans ces deux périodes ; la seconde seule diffère. Dans la suite de la pièce, si on néglige quelques infimes variantes (qui paraissent provenir de simples lapsus), on trouve l'hémistiche A toujours répété en tête (soit dix fois en tout) et les deux hémistiches B et C alternant l'un avec l'autre : AB, AC, AB, AC, etc... Il y a là un rythme qui ne peut pas s'expliquer par l'alternance des rimes masculines et féminines ou par toute autre raison littéraire, et qui est spécifique à l'art musical.

D'autres fois, la musique introduira dans un vers des rythmes plus

courts, enveloppés dans un rythme général, soit par ce qu'on a appelé la « rime intérieure », soit par la répétition de chaque note (*dupliciter*, dit un manuscrit au-dessous d'une notation simple), soit par celle d'une brève formule ; d'autres fois elle choisira, dans le texte littéraire, un ou plusieurs mots dont elle tirera, par la répétition, un système considérable dont l'idée n'est nullement suggérée par le poète. Les expressions verbales semblent être de simples matériaux à l'aide desquels le compositeur construit comme il veut, par le procédé commode de la multiplication ; ainsi J.-S. Bach, sur les mots *Heute, wirst du mit mir*, écrit ceci :



D'autres fois, le compositeur met des formules mélodiques répétées sur une suite de mots dont aucun ne se répète, comme Bach qui introduit le rythme ternaire dans ce passage de la cantate *Ich habe genug :*



« J'ai pris dans mes bras le Sauveur, espoir des fidèles. »

Non seulement la mélodie établit ici par répétition un rythme tripartite qui n'est pas indiqué par le texte verbal, mais les césures de ce rythme ne coïncident même pas, musicalement, avec les paroles !

§ 3. — Le rythme ternaire.

Sur les origines du rythme, Platon a une doctrine métaphysique et théologique. Un point de vue beaucoup plus sûr est celui de l'Histoire qui permet d'établir les faits suivants :

La musique sort de la magie ; or une des règles universellement suivies dans l'usage des formules magiques, c'est la répétition. Du chant magique primitif, le rythme est passé dans la liturgie religieuse, organisée sur des restes de magie ; de là dans la poésie lyrique, d'abord toute religieuse et musicale, puis, quand poésie et musique ont divorcé, dans la musique purement instrumentale, où par abstraction dernière

il est cultivé en lui-même et pour lui-même. Sans doute il y a eu un moment de l'évolution où l'agrément du chanteur et des auditeurs a trouvé son compte dans cet usage et l'a cultivé de façon désintéressée, *pour le plaisir*. Mais ce n'est pas l'agrément seul qui, d'abord, a créé cela. Quand le médecin antique disait à un malade de chanter *trois fois* une formule magique, il voulait le guérir et non l'amuser. Il croyait à l'efficacité de la recette pourvu qu'on la répétât un nombre de fois déterminé. Ce nombre faisait partie du remède. On pourrait poser comme principes : les rites manuels ne valent que s'ils sont accompagnés d'une formule orale ; la formule orale ne vaut que parce qu'elle était d'abord chantée ; le chant lui-même ne vaut que s'il est répété un nombre de fois déterminé. Sur ce dernier point, les documents sont innombrables.

Quel est le nombre magique par excellence ? Il serait intéressant de le rechercher, et de voir ensuite si ce nombre joue un rôle équivalent dans la composition musicale. J'avoue n'être pas en mesure de donner des précisions sur ce point. Sans doute il serait facile de citer des œuvres instrumentales du moyen âge et de la Renaissance où l'idée mélodique se répète exactement le nombre de fois exigé dans certains rites de magie ; mais les observations devraient porter sur un si grand nombre de faits et les exceptions paraissent si nombreuses qu'il vaut mieux renoncer à un parallèle incomplet, dont les conclusions ne sauraient être généralisées.

Je remarque pourtant que, de part et d'autre, les nombres favoris de la magie — en ce qui concerne la répétition — et les nombres musicaux sont les mêmes : 3 et 4 (avec leurs multiples) sont les principaux.

Terna omnia, « tout est ternaire », disait le rhéteur Ausone dans un petit poème consacré à l'éloge du nombre trois. Les anciens invoquaient trois fois de suite la plupart des Esprits dans les actes de sorcellerie. *Ter dico*, *ter incanto*, lit-on sur le clou magique destiné à rendre une sépulture inviolable (reproduit dans le dictionnaire de Daremberg et Saglio). Presque tous les *carmina* du médecin Marcellus doivent être répétés trois fois ou « trois fois trois fois » (*ter novies*) (1). En observant que Platon est mort le quatre-vingt-unième jour anniversaire de sa naissance, Sénèque rappelle que le nombre *parfait* par excellence est 9 × 9. Dans les textes publiés par les folkloristes américains, la répéti-

(1) Sur l'usage du nombre trois dans les chants magiques employés pour guérir les maladies, cf. le *De medicamentis liber* du médecin bordelais Marcellus, édit. Teubner, VIII, 171, 193, 190, 192 ; XV, 11 ; XXXI, 33 ; XVIII, 26; XIV, 68 ; XX, 78 ; Varron, *De re rustica*, I, 2 ; Pline, *Hist. nat.*, XXVII, 106 ; *Hippiatrica* (collection d'ouvrages sur l'art vétérinaire réunis au xe siècle environ après Jésus-Christ), incantations sur les furoncles, sur la chute des poils chez les animaux, etc.

tion ternaire est assez fréquente. Un très important théoricien du xiv[e] siècle, Jean de Muris, pose, en parlant de la mesure musicale, une règle qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à une multitude de rites magiques : *Musica... a numero ternario sumit ortum, qui ternarius in se ductus novem generat ; sub quo novenario quodammodo omnis numerus continetur, cum ultra novem semper fiat reditus ad unitatem. Ergo musica novenarium numerum non transcendit.* « La musique a pour principe le nombre trois qui, élevé au carré, donne neuf. Or, dans le nombre neuf tous les nombres sont pour ainsi dire contenus, car, après lui, on revient à l'unité (10, 11, 12, etc...). Aussi la musique ne dépasse-t-elle pas le nombre neuf (1). » Remarquons qu'aucune formule magique ne doit être répétée 11 fois ou 13 fois... et que ces mêmes nombres sont étrangers au rythme musical. Le nombre trois, au contraire, est aimé des compositeurs.

J'ignore si la numération la plus anciennement connue de l'humanité est la numération par 3 ou par 2 (ce dernier nombre étant imposé par la dichotomie symétrique du corps humain : deux pieds, deux mains, deux yeux, deux oreilles..?) et si le concept de 3 se résout dans le concept de 2 + 1. Ce qu'il y a de certain, c'est que le nombre trois joue un rôle très important — non exclusif d'ailleurs — dans le folklore, dans les religions antiques et modernes, et, avant tout cela, comme base, préparation ou accompagnement de tout cela, dans la magie. Je n'ai pas à reproduire ici la masse énorme de faits que l'on pourrait grouper autour de cette affirmation pour la justifier ; je ne puis que renvoyer aux ouvrages spéciaux sur les divers systèmes de numération. C'est un sujet du plus haut intérêt, non sans rapports nombreux avec l'histoire de la musique primitive : étude de l'origine réelle des premiers nombres que connut l'humanité et de la valeur qu'elle leur attribuait. Nous avons là-dessus de très belles études qui ont récemment enrichi la philologie d'une nouvelle branche (2).

Dans la civilisation occidentale, la répétition ternaire paraît provenir des rites de la magie ; elle est attachée à une multitude de formules qui ne tirent pas seulement un pouvoir efficace de leur contenu, mais du rythme que leur impose un mysticisme arithmétique sans lequel on

(1) Jean de Muris, *Practica musica* (dans les *Script.* de Gerbert, III, p. 293).

(2) Ouvrages principaux : Gee, *Primitive numbers* (19[th] Annual Report of the Bureau of Ethnology, part. 2, 1897-98 Washington, Gov. Pr. off., 1900) ; Usener, *Dreiheit, Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre* (extrait du *Rhein. Museum*, nouv. série, LVIII, Bonn, 1903, p. 1-48, 161-208, 324-364) ; les trois dissertations sur le nombre 7 et l'étude sur le nombre 9 (*Enneadische Studien*) de Roscher, analysées dans la *Revue critique* des 26 mars 1906, 5 août 1907 et 25 juin 1908.

les considérait comme vaines. L'explication de la reprise ternaire est peut-être fournie par cette idée que le monde comprend trois régions (atmosphère, surface terrestre, partie souterraine) et que certains Esprits, régnant à la fois dans ces trois domaines, doivent être l'objet d'une triple incantation correspondant à leur triple pouvoir. L'incantation est la même et ne fait que se répéter, parce que l'Esprit, tout en ayant trois royaumes, n'est qu'une seule et même personne. Ainsi Hermès « tris megiste », trois fois grand, identifié sur le tard avec Thôt, le dieu de la magie en Égypte, est dit *solus et ter unus ;* ainsi Hécate, régnant dans le Ciel, sur la terre et dans les Enfers : Hécate, triple ou « trimorphe » dans les textes littéraires et dans les monuments plastiques, est déesse lunaire, déesse adorée dans les carrefours, déesse en rapport avec le monde d'en bas ; et si son culte, comme tous les autres, sort d'idées très antérieures aux monuments qui nous le font connaître, il a prolongé son influence au delà du paganisme. Or Hécate présidait à toutes les opérations de la magie (Ovide) et on l'invoquait toujours *trois* fois : ainsi l'exigeait le rituel.

D'ailleurs peu nous importe le genre d'explication qu'il conviendrait de fournir. L'examen de ce difficile problème ne nous appartient pas. Il nous suffit d'observer que le rythme fondé sur la numération ternaire est aussi fréquent en magie qu'en musique, et qu'il est légitime d'établir entre les deux faits un lien de filiation.

§ 3. — **Le « vers » magique.**

Le rythme musical — qu'il faut bien se garder de confondre avec la mesure, car il en est distinct au point d'être en conflit presque constant avec elle — est formé de tous les éléments qui concourent au plan d'une composition. En me bornant ici aux éléments essentiels, et en appliquant à la musique la terminologie usitée en matière de versification (ce qui, on le verra, n'est nullement conventionnel), je m'appliquerai à justifier les propositions suivantes : 1° il y a, dans toute œuvre instrumentale : *a*) des propositions, incises ou hémistiches, qui concourent à former des *vers* d'étendue inégale ; *b*) des vers qui forment des *phrases* ; *c*) des phrases qui forment une *strophe* ou *période* (1). 2° Cette organisation est celle du langage magique. L'incantation nous offre les premiers types du vers et de la strophe. — Faudra-t-il en conclure que le rythme musical *vient de la magie ?* Ce serait peu exact ;

(1) Je prends ici le mot période dans le sens des grammairiens anciens qui, par ce mot, désignent très souvent la strophe tout entière.

mais si j'écarte cette thèse, c'est pour la remplacer par une autre qui est plus radicale : la magie orale, première manifestation des arts du rythme (oral), est elle-même de la musique ; c'est un langage organisé comme celui des musiciens qui ont une enseigne : langage, bien entendu, rudimentaire et dont nous n'avons la plupart du temps que les paroles; mais cela suffit pour étudier le rythme.

Qu'il y ait des *vers* inégaux dans une œuvre de Bach ou de Mozart, comme dans une ode de Pindare, un chœur d'Eschyle ou une fable de La Fontaine, c'est ce que reconnaîtra sans peine quiconque se donnera le plaisir d'analyser la phraséologie musicale en plaçant là où il convient (et sans subir l'influence fâcheuse de la barre de mesure) les césures principales et les césures secondaires. On peut différer d'avis sur les dimensions du vers et sur celles de la strophe (c'est-à-dire considérer comme *hémistiche* ce que d'autres considéreront comme *vers*, et réciproquement), mais les principes fondamentaux de cette analyse sont hors de contestation. Avant de montrer certaines ressemblances rythmiques entre la magie et la musique, il n'est pas inutile de se rappeler que le même mot désignait autrefois l'incantation magique et le vers des poètes : *carmen*, dont la forme initiale est *casmen*, transcription du mot sanscrit *çasman*, « texte sacré, invocation, enchantement ».

Le *carmen* magique est constitué de plusieurs façons. En voici quelques-unes que je prends dans le livre de Marcellus :

1° Un mot (intelligible ou non) est répété deux fois, et suivi d'une formule tantôt plus longue, tantôt plus courte, qui est très différente par les sons, ou formée librement avec les sons composants du premier mot. Pour guérir les boutons sur l'œil, il faut employer le *carmen* : *Kyria, Kyria, Kassaria Sourôrbi*, soit une formule repétée deux fois et suivie d'une autre formule plus longue :

A	A'	B
Kyria,	*kyria,*	*kassaria Souròrbi*

ou celui-ci :

A	A'	B
Va-t'en,	*va-t'en,*	*je suis plus fort et je te chasse* (1)

Pour guérir les maux de ventre :

A'	A'	B
Alaband(a),	*alaband*(i),	*alambo*

Ici, la dernière formule est plus courte.

(1) En grec dans le texte. *De medicamentis*, VIII, 192.

2° D'autres fois, le principe de la répétition combiné avec celui de la variété donne lieu à un rythme tripartite fondé sur l'allitération :

Adam bedam, alam betur, alam botum (1).

3° Les variétés sont nombreuses. Il y a, dans une autre classe, le *carmen* composé de mots sans rapports phoniques l'un avec l'autre :

In mon dercomarcos axatison (2).

ou bien, lorsque la formule doit être écrite, de lettres différentes :

Α Φ Μ Θ Κ Ι Α (3)

Chacun de ces *carmen* devant être répété trois fois ou neuf fois, il en résulte une période ou une strophe composée de trois ou de neuf vers. Il y a même tel *carmen* qui doit être répété *trois fois neuf fois* (*ter novies*).

4° La magie a aussi des formes rythmiques plus développées. Marcellus conseille le *carmen* suivant pour guérir les furoncles (4) : *Nec mula parit, nec lapis lanam fert, nec huic morbo caput crescat, aut si creverit, tabescat.* « Un mulet n'engendre pas ; une pierre n'a pas de laine ; de même la tête de ce mal ne doit pas grandir, ou, si elle a grandi, qu'elle se dissolve ! » Ici, les césures de la formule ne sont plus indiquées par les similitudes phonétiques, mais par le sens, par l'opposition symétrique des idées, et elles distribuent cette période en vers inégaux :

Nec mula parit,
Nec lapis lanam fert,
Nec huic morbo caput crescat, aut si creverit, tabescat.

Ce qui, au point de vue du rythme pur (et non plus au point de vue sonore), reproduit le schéma A, A', B, passant du vers à la période. On peut aussi scander, si l'on préfère :

Nec mula parit | *nec lapis lanam fert* |
Nec huic morbo caput crescat | *aut si creverit tabescat* ||.

Marcellus, pour je ne sais plus quelle autre maladie, conseille le *carmen* suivant, qu'il faudra « chanter » (*præcantare*) à jeun : *Exi hodie nata si ante nata, si hodie creata, si ante creata ; hanc pestem, hanc pestilentiam, hunc dolorem, hunc tumorem, hunc ruborem, has toles, has tosillas, hunc panum, has paniculas, hanc strumam, hanc strumellam,*

(1) *De medicamentis,* XXVIII, 73.
(2) *Ibid.*, VIII, 171.
(3) *Ibid.*, XXIX, 26.
(4) VIII, 191.

hanc religionem, evoco, educo, excanto de istis membris, medullis (1). Ici, les césures et les divisions sont indiquées à la fois par le sens et par les allitérations, les groupes de sons. On peut scander ainsi :

Exi hodie nata, si antea nata | si hodie creata, si antea creata, |
Hanc pestem | hanc pestilentiam |
Hunc dolorem, hunc tumorem | hunc ruborem |
Has toles | has tosillas, |
Hunc panum | has paniculas |
Hanc strumam | hanc strumellam | hanc religionem |
Evoco | educo | excanto |
De istis membris | medullis ||.

5° Il y a enfin telle formule narrative, nettement destinée au chant (*præcantio*, dit Marcellus), et dans laquelle on peut voir quelque chose d'analogue à ce qu'on a appelé le « long vers » dans les odes de Pindare : *Stabat arbor in medio mari et ibi pendebat situla plena intestinorum humanorum ; tres virgines circumibant, duæ alligabant, una revolvebat.* Ce *carmen* (qui, pour le dire en passant, ressemble au début de certaines chansons populaires où règne le coq-à-l'âne) n'a pas de rythme. Tout au plus pourrait-on scander ainsi (?) :

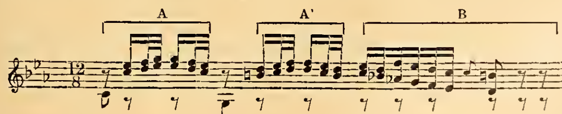
Stabat arbor in medio mari
Et ibi pendebat situla plena intestinorum humanorum ;
Tres virgines circumibant,
Duæ alligabant, una revolvebat.

Il est vrai que cela doit être « préchanté » trois fois ; le *carmen* acquiert ainsi, par la répétition globale, le rythme qui lui fait défaut intrinsèquement.

Toutes ces formules ne sont certes pas comparables à celles de Virgile ou d'Horace ! Ce sont des *carmina*, au sens antique du mot.

§ 4. — **Le vers musical.**

Dans la musique instrumentale, les vers sont constitués de la même façon. Nous avons d'abord le vers constitué sur le type A, A' B (*Kyria, Kyria, Kassaria Sourôrbi*). Le n° 32 de la *Passion selon saint Jean* commence (violes d'amour) par ces deux vers qui reparaissent constamment au cours de la pièce :



(1) XV, 11.



La strophe se termine par cet autre vers identiquement construit :



Je n'ai pas à entrer ici, comme je l'ai fait ailleurs (1), dans l'analyse de cette mesure composée (12/8) qui est, à elle seule, un vers entier, ni dans la recherche du mètre antique auquel ces groupes de durées peuvent être rattachés. Il suffit que le lecteur reconnaisse là des vers analogues au carmen magique et aux vers des poètes (la croche terminale, placée après la barre de mesure, faisant compensation, pour le nombre total des temps, avec le retard qui résulte du demi-soupir initial). Ces rapprochements typographiques en donnent certainement l'impression, même visuelle.

Le n° 62 de la *Passion selon saint Jean* commence ainsi (je numérote les mesures, pour faciliter cet exposé, en reproduisant d'abord le texte de l'édition courante) :



Cette période qui, contrairement aux vers cités plus haut, commence avant la barre de mesure au lieu de commencer avec elle ou après elle, se décompose facilement en trois vers d'égale étendue, ou bien en deux vers dont le second serait un long vers. L'essentiel est de déterminer la césure qui constitue le premier vers. Cette césure est dans la mesure 4. Le *do* ♮ est une appoggiature qui retarde le *si* ♮, lequel forme

(1) *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique* (couronné par l'Institut, A. Picard, éditeur).

avec la basse un renversement de l'accord de dominante d'*ut* mineur : c'est après ce *si* ♮ que doit être placée la césure, selon le mouvement habituel de la mélodie qui module de la tonique à la dominante. Le *la* ♮ est une note de remplissage ou d'enchaînement ; ainsi comprise, cette note laisse en dehors les 3 croches qui terminent la mesure 4, et leur donne la valeur d'une anacrouse par laquelle commencera le second vers ; cette anacrouse est certaine : elle se déduit, par analogie, de la forme des autres incises, car elle se retrouve à la fin des mesures 6, 8, et au commencement de la mesure 10. On aurait parfaitement pu, semble-t-il, disposer tous les textes musicaux en lignes inégales, comme on l'a fait pour les poèmes en vers ; si on n'a pas suivi cette règle qui eût introduit tant de clarté dans la musique, c'est à cause des notes qui sont dans le cas du *la* ♮ de la mesure 4 : elles enchaînent sans interruption les diverses parties de la phraséologie musicale ; mais elles ne doivent pas empêcher le lecteur — et surtout l'exécutant ! — de voir la structure du rythme. Il faut donc comprendre ainsi ce texte :

A A' B
1er vers

C C' D
2e vers

D E
3e vers

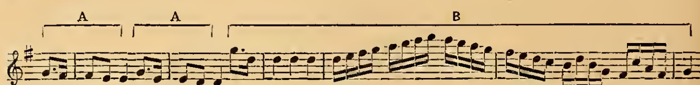
La même raison qui a fait placer la césure-fin de vers après l'accord de dominante peut la faire placer après l'accord *sol do mi* ♭, renversement qui ne conclut pas encore sur la tonique et reste suspensif. Mais, très légitimement aussi, nous pourrions considérer les 4 dernières mesures de ce texte comme formant la 3e partie du second vers, lequel, en ce cas, serait un « long vers », deux fois plus étendu que le premier. Nous aurions donc, en désignant par les mêmes lettres les formules égales,

le schéma : $\left\{ \begin{array}{l} \text{A, A, B} \\ \text{C, C, } D \end{array} \right.$, ce qui est l'équivalent du carmen magique type :



Quelle que soit la méthode adoptée, ce schéma reste visible.

Comme l'incantateur, le musicien a une tendance, tout en suivant ce plan, à étendre la partie B ; il est ainsi amené à en faire un vers et à se servir de A, A, pour un vers unique où ils entrent chacun comme hémistiche. Ainsi Mozart dans sa sonate n° 14 (1er cas : vers unique, avec B allongé) :



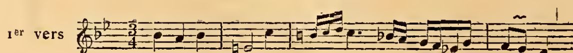
Et dans sa sonate n° 1 (2e cas : l'allongement de B donne lieu à 2 vers) :

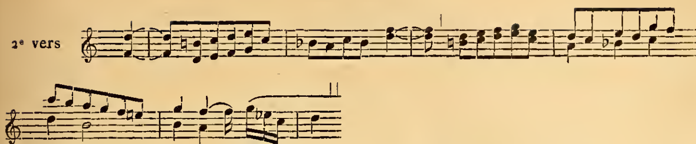


et dans la sonate n° 7 :



Les vers musicaux qui viennent d'être cités sont formés d'idées mélodiques et rythmiques se répétant avec de très légers changements. Ils sont du même type que les quatre premières formules d'incantation citées plus haut. Mais il y a aussi en musique des vers faits d'éléments hétérogènes, du même type que le carmen *In mon dercomarcos axatison*, et qui compensent la diversité de leurs éléments composants par la répétition globale :





(Mozart, andante de la *Sonate n° 1*.)

ou encore :



(Mozart, andante de la *Sonate n° 2*.)

Il y a enfin en musique, dans un même système — et je n'ai pas besoin de le montrer par un long étalage d'exemples — des vers d'étendue fort inégale : tantôt c'est une brève formule d'introduction, une sorte d'épiphonème (exclamation) placée en tête d'un développement, comme les deux accords par lesquels débute la symphonie héroïque de Beethoven ; tantôt c'est une phrase très courte, indépendante au point de vue rythmique, liée seulement au contexte par l'harmonie et qui sert de transition entre deux strophes ; tantôt c'est un rappel d'idée réduit à une indication, une réminiscence ; tantôt c'est une idée nouvelle qui s'insère brusquement dans le discours musical et qui produit un excellent effet, précisément parce qu'elle est très brève et comme isolée (cas fréquent dans les pièces de R. Schumann) ; tantôt enfin, après une longue péroraison qui a définitivement conclu sur la tonique, c'est la reprise des deux dernières mesures, inutiles au triple point de vue du sens, de l'harmonie et du rythme, mais soulignant le mot de la fin et formant une petite phrase à part. Le carmen *Exi hodie nata* etc., cité plus haut, avec ses vers inégaux mais ses groupes rythmiquement symétriques, reproduit assez exactement la structure d'une strophe musicale de ce genre.

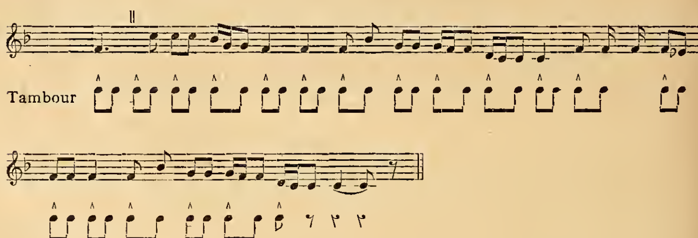
§ 5. — **La strophe magique et la strophe musicale.**

Dans un texte d'incantation magique publié par Miss Fletcher, et qui sera étudié un peu plus loin, nous trouvons, avec une brève introduction et l'appel nominal à un Esprit, la formule *I'hare*, *'hare*, *'ahe*, répétée trois fois :

I'hare, 'hare, 'ahe,
I'hare, 'hare, 'ahe,
I'hare, 'hare, 'ahe.

Cela fait un rythme ternaire double : le même mot est reproduit trois fois avec une abréviation, et le vers dans lequel il est reproduit se répète lui-même trois fois. L'ensemble constitue une *strophe* (ce que les anciens appelaient souvent aussi une *période*).

Voici la mélodie de la première strophe chantée sur ces paroles ; elle est répétée dans toutes les strophes suivantes :



(Tiré du *Twenty-second annual report of the Bureau of american ethnology*, contenant *The Hako, a Pawnee ceremony,* par Miss Alice C. Fletcher, 1 vol., 371 p., Washington, Government printing Office, 1904, pages 27-8.)

Ce mode de construction est celui de beaucoup de formules magiques dans la civilisation gréco-latine. Telles sont les anciennes recettes de médecine. Pour guérir l'orgelet (1), il faut dire trois fois : *rica, rica, sero,* ce qui donne le système :

Rica, rica, sero,	Strophe
Rica, rica, sero,	ou
Rica, rica, sero.	période.

Pour guérir les hommes et les bêtes qui souffrent de coliques, il faut dire, ou plutôt chanter (2) trois fois : *alabanda, alabandi, alambo,* ce qui donne :

Alabanda, alabandi, alambo,	Strophe
Alabanda, alabandi, alambo,	ou
Alabanda, alabandi, alambo.	période.

(1) *De Medicamentis*, VIII, 190-1.
(2) « *Hoc præcantum* », dit Marcellus.

Tantôt les mots qui composent le vers sont différents (1) les uns des autres, tout en étant inintelligibles ; tantôt ils constituent une phrase ayant un sens (2) grammatical, mais le rythme ternaire est maintenu. Il est alors simple au lieu d'être double. Il arrive aussi que la strophe elle-même se répète neuf fois, identiquement, ce qui complète la ressemblance des incantations latines avec celles des Indiens d'Amérique.

Je n'éprouve aucun scrupule à rapprocher de pareils textes d'exemples pris dans les chefs-d'œuvre de l'art musical, pas plus que je n'en éprouverais à dire que le sang circule dans les veines d'un Bach ou d'un Mozart comme dans celles d'un Pawnee ou d'un nègre d'Afrique, et qu'en cela au moins ces divers hommes se ressemblent (3).

Je trouve un exemple de répétition triple (comme dans la strophe *I'hare, 'hare, 'ahe*) dans la plus belle des symphonies de Beethoven (la Ve) ; c'est une strophe composée de trois membres (*Kôla*, disent les métriciens grecs) analogues à trois vers construits sur le type *rica, rica sero* :

1er vers 1 2 3

2e vers 1 2 3

3e vers 1 2 3

Strophe ou période

(1) Ex. : *Trebie, potmia, telaphabo* (Marcellus, *ibid.*, XXIX, 45).

(2) *Ibid.*, XV, 11.

(3) La magie arrive même aux *Syzygies*, c'est-à-dire aux « enchaînements de systèmes », qui constituent le plan de la grande musique instrumentale. Il y a une syzygie (avec un *Leitmotiv*, ou refrain) dans l'opération que la magicienne de Virgile résume ainsi :

« J'entoure *trois fois* ton image de ces *trois* liens, de couleur différente, et je la porte *trois fois* autour de l'autel. La divinité (Hécate) aime le chiffre impair. *Chants magiques, éloignez Daphnis de la ville et conduisez-le vers moi.* (Virgile, *Eglogue* VIII, v. 72 et suiv.)

§ 6. — Le refrain. Opinions sur ses origines.

L'usage de l'incantation magique, constaté dans le passé le plus reculé, permet d'expliquer un fait qui a la plus grande importance à la fois dans le lyrisme populaire et dans la musique pure : c'est le refrain. Le refrain est essentiel aux chansons ; il ne l'est pas moins aux compositions d'un Bach, d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven, à une sonate, à une fugue, à une symphonie. Il est la base du rondo, genre de construction qu'on ne trouve pas seulement dans les pièces qui portent ce nom, mais un peu partout. D'où vient le refrain ? Question que les philologues ont considérée comme très difficile, et qu'ils ont résolue diversement. J'indiquerai d'abord les explications qu'il m'est impossible d'adopter.

On a dit que le refrain est un moyen de donner à une pièce la symétrie du rythme, et de compenser ainsi la liberté de la mesure (Grimm). Mais ce serait là une préoccupation de musicien savant et raffiné. Les primitifs ne sont pas des artistes.

On a dit que la chanson populaire était d'abord épique, narrative, c'est-à-dire chantée par une seule personne ; mais que peu à peu, dans une période nouvelle de son développement, le lyrisme avait combiné la parole d'un soliste avec celle d'un groupe d'auditeurs exprimant aussi leurs sentiments, et que le refrain serait l'expression de ce rôle collectif, analogue à celui du chœur dans la tragédie antique (Geijer). Explication qui me paraît pécher par la base, car chez les primitifs tels que je les conçois, il n'y a pas d'épopée parce qu'il n'y a pas encore d'histoire, et la distinction si importante du musicien et du « public », du soliste et de l' « auditoire » suppose un état de civilisation relativement avancé.

On a dit que dans les danses chantées il y avait une série de soli coupés soit par une exclamation, un cri, une phrase brève du chœur tout entier, un vers « avec lequel on eut de bonne heure l'idée de faire rimer le dernier vers du couplet ou un vers nouveau, souvent plus court, ajouté à la fin du couplet et qui devint une sorte de « leitmotiv » (L. Clédat, Jeanroy, Pineau). Explication analogue à la précédente, et qui ne peut s'appliquer qu'à une période très moderne. Là encore, il s'agit du lyrisme savant, et non du lyrisme populaire, source de l'autre.

On a dit aussi que le chanteur primitif, *à chaque pause*, faisait sur l'instrument dont il s'accompagnait quelques accords pour séparer nettement deux strophes consécutives, sorte de ritournelle instrumentale ; qu'ensuite la poésie et la musique s'isolèrent, et qu'alors le bref

interlude qu'on avait coutume d'entendre après chaque portion du poème fut remplacé par quelques onomatopées plus ou moins approximatives (R. Rozières). Explication ingénieuse mais faible, superficielle, ne donnant pas la raison de ces « pauses » que le chanteur introduit dans l'exécution vocale, et interprétant de façon tout à fait inadmissible le caractère bizarre de certains refrains.

M. P. Meyer a rattaché le mot *refrain* à l'idée de « fioriture musicale » (*refrangere*) ; c'est une explication étymologique intéressant une période moderne de l'évolution du lyrisme (le XIII[e] siècle, ou, un peu plus haut, les premiers essais de poésie en langue vulgaire), mais ce n'est pas une explication prenant les faits à l'origine.

L'opinion de M. Meyer a été adoptée, ou à peu près, par l'auteur d'un ouvrage célèbre, M. Jeanroy, qui m'excusera de parler ici de lui avec quelque impatience, bien que je connaisse toute l'étendue de son savoir et sa grande autorité. Certains romanistes ont ceci de très particulier : ils étudient un sujet essentiellement musical — la poésie lyrique — en laissant systématiquement de côté tout ce qui est musique. Et quand la force des choses les oblige à parler en musiciens, non en littérateurs, ils oublient vraiment le devoir de précision auquel est tenu un critique sérieux. M. Jeanroy, adoptant l'opinion qui voit dans le refrain un interlude instrumental, périodiquement mêlé au chant, croit trouver un argument en faveur de cette thèse dans les vers d'une vieille chanson qu'il commente ainsi (1) :

« Une pastourelle française de Jocelin de Bruges nous montre une bergère qui

> En sa pipe *refraignait*
> le vers d'une chanson...

« *Ces vers, dit-il, signifient qu'elle s'accompagnait sur la flûte, mais en sourdine, sur un ton plus bas.* » J'avoue que je ne comprends pas. C'est un étrange tour de force que s'accompagner sur un instrument à vent quand on chante ou quand on parle. De plus, la flûte n'a pas de sourdine ; enfin un accompagnement « un ton plus bas » (que la mélodie) serait un monstre. M. Jeanroy continue : « *Refrain* ou *refrai* serait donc primitivement un terme musical signifiant *mélodie,* et en particulier *mélodie basse*, *avec les paroles qui y étaient jointes*, ou, comme me le fait remarquer M. G. Pâris, des modulations, des vocalises où la voix, *s'arrêtant pour reprendre aussitôt*, *passe brusquement d'une note à l'autre*, *ce qu'on exprimerait assez bien en disant qu'elle se brise* (fran-

(1) Jeanroy, *les Origines de la poésie lyrique*, p. 104.

gitur). » Je veux croire qu'il y a un défaut de rédaction dans ce langage : il m'est inintelligible.

§ 7. — **La magie et le refrain.**

Je rappelle d'abord deux principes qui me paraissent devoir être des règles de critique et sur lesquels je ne saurais trop insister :

1° Quand on traite la difficile question des « origines », il ne faut pas s'arrêter à des formes savantes, constituées par des artistes ou des lettrés, mais remonter beaucoup plus haut, en songeant d'abord que le lyrisme a évolué en allant de la musique à la littérature et, en second lieu, que la musique est le seul art vraiment populaire. Ainsi, chez les anciens, je distinguerais volontiers une première période où le lyrisme se confond avec l'incantation ; une seconde période où il est une œuvre moitié rituelle, moitié *littéraire*, s'encadrant dans une cérémonie religieuse ; une troisième période où il est presque sécularisé, pénétré d'esprit profane : alors il donne lieu à ces concours, ces *agônes* ou *certamina* qui nous sont connus par les inscriptions, et où on peut voir l'équivalent de ce que sont en Occident les *feis* irlandaises et les *eisteddfood* galloises. En dehors des lettrés, des savants et des professionnels, l'esprit populaire lui-même a évolué : il est allé de la recette utilitaire à l'idée du pur agrément, de la superstition au scepticisme, de la foi à la raillerie ; lui aussi a fait, à sa manière, et sur le tard, œuvre d'imagination et d' « art ». Il ne suffirait donc pas d'être en présence d'une pièce ayant un caractère populaire authentique — due à des gens qui ne savent ni lire, ni écrire, ni calculer — pour croire qu'on a un document capable d'éclairer directement le problème des origines.

2° Puisque les œuvres populaires, en somme les plus anciennes, sont à distinguer très nettement des autres, il ne faut pas leur appliquer la même méthode de critique qu'aux œuvres savantes. Si, pour les raisons que je n'ai pas à rappeler, on admet avec nous que la musique est plus ancienne que la poésie, et que les lois constitutives de la composition poétique sont empruntées à la composition musicale, on sera naturellement porté à ne pas considérer un fait littéraire comme un fait « premier » dans la genèse du lyrisme, et à voir dans les chansons des primitifs tout autre chose que ce qu'y cherchent les grammairiens, habitués à un mode de pensée qui n'est pas celui du musicien.

Ceci posé, jetons un coup d'œil sur les documents que nous possédons.

On peut classer les refrains en les considérant au point de vue rythmique (c'est-à-dire en tenant compte de leur place avant ou après la

strophe, ou à l'intérieur du couplet) et au point de vue grammatical. Dans ce second cas, on peut distinguer : 1° les refrains qui sont liés par leur sens à l'ensemble de la composition, en expriment l'idée générale ou le sentiment dominant, et qui font corps avec le poème ; 2° les refrains qui, tout en offrant un sens par eux-mêmes, ne se rattachent pas nettement au reste de la pièce, et ont pu suggérer l'idée d'un emprunt fait à une autre chanson ; 3° les refrains *inintelligibles* — pour le grammairien, s'entend, car l'inintelligibilité grammaticale peut être comme l'envers d'un fait musical très digne d'attention.

Ce sont ces derniers refrains qui me paraissent les plus importants parce que ce sont les plus anciens. Les deux autres genres appartiennent à une époque où l'esprit des poètes, interprétant librement de vieilles traditions, les transpose dans le domaine du goût, de l'art et de la composition savante.

J'estime que le refrain est sorti de l'usage populaire de l'incantation. Pour le montrer, je prendrai mon point de départ d'observation dans le très riche répertoire de magie musicale que nous devons à l'admirable sympathie de Miss Fletcher pour les demi-civilisés. Là, nous sommes tout près de la simple nature et nous pouvons observer un courant en regardant au griphon de sa source. Et il faut bien se servir de ce répertoire, puisque ceux des Grecs et des Latins sont perdus !

§ 8. — **Le lyrisme magique chez les Indiens.**

Voici le début de la cérémonie *Hako*, qui comprend une centaine de chants, et où les Pawnees (Indiens des États-Unis) font appel aux Esprits pour obtenir les biens de la vie : enfants nombreux assurant la perpétuité et la force de la tribu, abondance des fruits de la terre, sécurité, etc. ; c'est l'équivalent du culte de Dionysos chez les Grecs. Dans cette sorte d'introduction à l'ensemble de la cérémonie, sont successivement invoqués tous les Esprits qui servent d'intermédiaires entre les hommes et Tira'wa, la « grande Puissance ». Le nom de l'Esprit invoqué est en capitales dans chaque strophe (1).

I

Ho-o-o !
I'hare, 'hare, 'ahe !
I'hare, 'hare, 'ahe !
Heru ! AWAHOKSHU. *He!*
I'hare, 'hare, 'ahe.

II

Ho-o-o !
I'hare, 'hare, 'ahe!
I'hare, 'hare, 'ahe !
Heru ! HOTORU. *He!*
I'hare, 'ahe !

(1) *Twenty-second annual report of the Bureau of american ethnology*, contenant *The Hako, a Pawnee ceremony*, par Miss Alice C. Fletcher, 1 vol., 371 p.

III

Ho-o-o !
I'hara, 'hare, 'ahe !
I'hare, 'hare, 'ahe!
Heru ! SHAKURU. *He !*
I'hare, 'hare, 'ahe !

IV

Ho-o-o !
I'hare, 'hare, 'ahe !
I'hare, 'hare, 'ahe !
Heru ! H'URARU. *He !*
I'hare, 'hare, 'ahe !

V

Ho-o-o !
I'hare, 'hare, 'ahe !
I'hare, 'hare, 'ahe !
Heru ! TOHARU. *He !*
I'hare, 'hare, 'ahe !

VI

Ho-o-o !
I'hare, 'hare, 'ahe !
I'hare, 'hare, 'ahe !
Heru ! CHAHARU. *He !*
I'hare, 'hare, 'ahe !

Nous savons qu'il s'agit d'une cérémonie de magie. Nous avons la mélodie de ce lyrisme tout primitif et le détail des circonstances où elle était chantée ; alors même que nous ne la posséderions pas, il nous suffirait de constater la répétition des formules et l'identité des strophes pour en déduire le caractère musical de tout le morceau.

Voici maintenant l'explication de ce texte par Miss Fletcher :

ho-o-o ! = exclamation qui sert ici de prélude ou d'introduction au chant.
I'hare = exclamation indiquant que l'attention se porte sur quelque chose d'important dont il faut considérer le sens et l'enseignement.
'hare = abréviation du mot précédent.
'ahe = autre abréviation, avec changement de l'*r* en *h*.
heru = exclamation respectueuse, comme en présence de quelque chose de sacré.
he = autre abréviation de *I'hare*.

Qu'y a-t-il, en somme, dans chacune des strophes de ce « carmen » ? Une exclamation qui est une sorte de geste imposant l'attention, et le nom de l'Esprit invoqué. Voilà les deux pauvres éléments de tout ce lyrisme ! Le geste vocal se réduit à une ou deux interjections (*ho-o-o* et *I'hare*).

Un grammairien habitué à manier des propositions et des formes analytiques, ne trouve là rien qui le satisfasse ; et s'il en est ainsi, c'est qu'il ne s'agit pas d'une composition littéraire, mais d'une composition *musicale*. Voilà le fait essentiel et premier. D'autres faits accessoires contribuent à le mettre en lumière.

Comme il n'est pas un beau parleur, ou parce qu'il n'a pas à sa disposition des mythes constitués, favorables à l'essor de l'imagination poétique, ou bien encore parce que la mention de ces mythes n'est nullement nécessaire à l'opération magique, le poète-chanteur magicien se borne, pour tout développement, à modifier la forme de l'interjection (*I'hare, 'hare, 'ahe, he*). En laissant de côté la petite introduction (*ho-o-o*), on peut dire que la première strophe se résume ainsi en

un cri : *He Awahokshu !* et la seconde : *He Hotoru !* et la troisième : *He Shakuru !* etc... C'est là essentiellement *la formule magique.* Ce n'est presque rien ; pour le magicien, la mélodie sur laquelle cela est dit — l'incantation — est l'important.

Même observation à faire sur le chant adressé, la nuit, aux Pléiades (douzième rituel de la même cérémonie *Hako*) (1) :

I	II
Weta racha ; ha !	*Weta racha ha !*
Weta racha ; wetta racha ;	*Weta racha ; weta racha ;*
CHAKAA !	CHAKAA !
Ruto Chirao ! Ha ! Wira ; ha !	*Ruto Chiaro ! Ha ! Wira ; ha !*

Traduction de ce texte par miss Fletcher :

Weta = *Venant, approchant* (appliqué aux étoiles qui apparaissent à l'horizon).
racha = *s'élevant en haut* (id.).
ha ! = *regardez, voyez !...*
CHAKAA = nom des Pléiades.
Ruto = *c'est*
Chiaro = *bien*
Wira = *venant*, apparaissant.
ha ! = *voyez !...*

Ici encore, il n'y a guère qu'une exclamation, un geste, et un nom magique.

Supposez maintenant un chanteur qui, au lieu d'être un « primitif » ou un demi-sauvage, soit un « poète lyrique » au sens que les anciens donnaient à ce mot, c'est-à-dire un artiste ayant à sa disposition, comme matière de poème, des mythes précis et brillants ; un homme doué d'une grande imagination et suffisamment affranchi des croyances de la magie pour ne pas rester prisonnier de certaines formules. Il procédera autrement, tout en suivant la tradition sur certains points. Il conservera la composition par strophes, et il s'inspirera toujours d'une pensée religieuse. Mais comme, au lieu de parler à un Esprit dont il ne sait que le nom, il s'adresse à un dieu personnel ayant une biographie et une légende fixées, il étoffera ses strophes d'une matière riche et brillante. Il mettra d'abord dans son invocation un peu plus de civilité, de « façon » et de rondeur (comme fait Terpandre, dans le fragment de lui qui nous a été conservé, et qui n'est pas très sensiblement différent des textes que je viens de citer). Peu à peu, au lieu de varier des interjections, il développera des idées, il exposera des faits. Toutes ces onomatopées qui suffisaient au primitif s'évanouiront comme insuffisantes pour

(1) *Ibid.*

un esprit cultivé; il n'en restera que la formule-type (*He Hotoru! — He Shakuru...*), qui sera comme la marque distinctive et le caractère traditionnel d'un genre trnsformé : ce sera le refrain, gardant son air mystérieux d'autant plus bizarre qu'il est une survivance de vieux usages en pleine civilisation moderne. Dans le refrain reparaîtra et se condensera l'incantation primitive.

§ 9. — Les refrains de magie et le lyrisme grec.

Le lecteur jugera peut-être que pour aller des Indiens Pawnees aux Grecs de l'antiquité classique, il est difficile de trouver une passerelle solide comme transition. C'est pourtant à la lumière des faits qui viennent d'être exposés que peut s'expliquer le lyrisme populaire antique, base du lyrisme savant. La magie est un fait universel ; en matière de rythme, ses procédés sont partout les mêmes.

Il y a, chez les Grecs, un certain nombre de genres lyriques dont la plupart ne nous sont connus que par leurs refrains. Ces refrains sont très curieux. Ils donnent lieu aux observations suivantes :

1° Chaque refrain indique le nom de la divinité à laquelle le chant est adressé.

2° Ce nom est précédé d'une interjection telle que ὦ, ἰώ, ἰέ, αἶ...

3° L'interjection et le nom constituent une formule indissoluble qui désigne la chanson tout entière, et sert même quelquefois d'épithète au dieu pour qui l'on chante. Exemple :

aï-Linos (*Linos* désignant ici à la fois un refrain, un genre de chant et un personnage mythique);

ié-Païan (id., *Païan* étant un dieu guérisseur) (1);

i (pour *ié* ?) *oulos* (id., *Oulô* étant une épithète de Déméter, déesse des gerbes) ;

ô-Hymenaié (id.).

(Cf. les mots *Oupingos*, chant en l'honneur d'Artémis; *Lityersès*, chant de moissonneurs et nom d'un fils légendaire de Midas ; *Ialémos*, chant funèbre et nom d'un personnage).

L'identification du refrain avec le nom de la chanson et avec celui d'une divinité montre bien son importance : cette importance ne peut s'expliquer que par l'ancienneté du refrain ; et comme tous ces chants ont un caractère religieux, il est impossible de ne pas les rattacher à des usages d'incantation magique, lorsqu'on sait les antécédents et les

(1) Ce mot finit par désigner Apollon lui-même, identifié avec Païan ; cf. *Iliade*, XV, 365 ; *Œdipe-Roi*, V, 154 ; C. I. A. (Selinonte), 210 ; C. I. G., 1946.

origines de tous les cultes religieux. *Ié-Païan* est l'équivalent de *Hé-Hotoru.* Cette interjection *ié*, sur laquelle, d'habitude, le lecteur passe négligemment, est la survivance, l'attestation certaine du fait capital d'où est sorti tout le lyrisme : l'incantation primitive. Ce qui prouve bien son importance exceptionnelle, c'est que les anciens en faisaient aussi une épithète au nom d'une divinité, rappelant clairement par là des rites populaires. On dit, dans un chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle : « J'invoque Péan *ièien* (1). »

Lorsque l'incantation, évoluant comme tous les autres genres, passe du domaine populaire dans celui de l'art et de la « littérature », et lorsque les cultes religieux ont succédé aux rites magiques, le poète lyrique adopte une méthode de composition qui paraît très simple : il greffe sur des formules traditionnelles de magie les brillantes amplifications de sa rhétorique. Voici quelques exemples.

Tout ce que nous connaissons du lyrisme grec, est artistique, savant, littéraire, « moderne » pour l'historien ; mais dans ce lyrisme, visibles sont les traces de la magie primitive. Pensez-vous que la critique littéraire seule puisse expliquer ces trois vers étranges d'Eschyle qui reparaissent deux fois de suite dans le même morceau des *Suppliantes* (v. 890 et suiv. et 899 et suiv.), répétition qui suffirait à montrer leur caractère musical ? Il y a là je ne sais quelle marque admirable de langage primitif et magique :

Μᾶ Γᾶ, μᾶ Γα, βόαν
Φοβερὸν ἀπότρεπε,
Ὢ βᾶ, Γᾶς παῖ, Ζεῦ.

« Mâ Gâ, Mâ Gâ, éloigne le cri de terreur, ô bâ, fils de Gâ, Zeu » (1). Eschyle était d'Eleusis ; de quel « mystère » d'Eleusis vient cette rude incantation où semblent associés deux refrains (*Mâ Gâ* et *Bâ Zeu*) ? Il y a là les mêmes abréviations de mots qu'on a si souvent relevées dans les chansons populaires... Mais nous pouvons observer le refrain dans des textes plus clairs.

Chant de Cassandre, dans les *Troyennes* d'Euripide :

Faites place, attention ! Je porte la torche sacrée, je l'agite ; voyez, j'éclaire ce temple de sa lumière. *O Hymen ! ô roi Hyménée !*

Heureux l'époux ! heureuse aussi l'épouse, moi qui dans Argos vais former une noble union. *O Hymen ! ô roi Hyménée !*

(1) Ἰήϊον δὲ καλῶ παιᾶνα (v. 144 de l'édit. Blomfield).
(2) Μᾶ, abréviation de μάτηρ = mère.
Γᾶ = Terre (divinité).
Βᾶ, abréviation de βασιλεύς, = roi.

Ma mère, puisque, vouée au deuil et aux larmes, tu déplores sans cesse la mort de mon père et la ruine de notre patrie, c'est à moi d'allumer pour mes noces le flambeau sacré et d'en faire briller la clarté. *O Hymen ! ô Hyménée !*

Voici un autre morceau lyrique (au début de l'*Ion*) où il y a plus de développement, mais qui est construit d'après le même principe. Le jeune ministre d'Apollon, au lever du jour, va nettoyer et mettre en ordre le sanctuaire du dieu ; le refrain lui-même est orné :

Viens, rameau verdoyant du laurier touffu, destiné à purifier le sol que couvre la voûte du temple d'Apollon, toi qui pousses dans les jardins des immortels, où de saintes rosées font jaillir une source intarissable pour arroser la chevelure sacrée du myrte, dont le feuillage me sert chaque jour, dès que le soleil prend son vol rapide, à balayer le temple du dieu auquel je rends un culte assidu. *O Péan ! ô Péan ! béni, béni sois-tu, fils de Latone !*

O Apollon, je remplis à l'entrée de ce temple un ministère honorable, en me vouant au service du sanctuaire où tu rends tes oracles. C'est, en effet, un glorieux ministère pour moi de servir les dieux, et non les mortels. Les fatigues de ces nobles travaux ne me lasseront jamais. Phébus est mon père : je bénis le dieu qui me nourrit. Oui, je donne le nom de père au bienfaisant Apollon qu'on adore dans ce temple. *O Péan ! ô Péan ! béni, béni sois-tu, fils de Latone !*

Je citerai aussi un texte plus moderne, où le refrain paraît être comme enchâssé dans certaines strophes (peut-être par la faute du transcripteur) ; c'est l'inscription de la stèle (époque de Trajan) découverte en Égypte à Menschieh, l'ancienne Ptolémaïs, et aujourd'hui au musée de Boulacq. On y trouve une prière au dieu de la guérison, avec la mention des divinités connexes, et le refrain : *ié ô ié Péan :*

Que Péan, le sage fils de Latone, soit l'objet de vos chants, ô vous les cent jeunes choristes, *ié, ô, ié Pæan*. C'est lui qui a produit un grand bienfait pour les mortels lorsqu'il s'est uni d'amour à Coronis, la fille de Phlégias, *ié Pæan ;* Esculape, génie très illustre, *ié Pæan*. De lui sont nés Machaon et Podalire, aussi Iasô et Akèsô, souvent priée, *ô ié Pæan*, Œglé aux beaux yeux, et Panacée, enfants d'Hépione, avec la glorieuse et la resplendissante Hygie, *ié Pæan*. Asklépios, génie très illustre, *ié Pæan*, sois favorable à notre ville grandiose, *ié, ô ié Pæan*. Accorde-nous encore de voir en nous réjouissant et en étant estimés la lumière du jour avec l'illustre et souple Hygie, *ié Pæan*, Asklépios, génie vénérable, *ié Pæan* (1).

Les mots qui accompagnent, dans le refrain, la mention d'un Esprit ou d'un dieu sont des formules bizarres, prises en dehors de l'usage et inintelligibles ; il en est de même dans les chansons modernes qui n'ont plus d'objet religieux : l'*ié ô ié* des Grecs ou l'*evohe* latin, c'est quelque chose comme l'*oï lu, li oï luli* des Russes, le *Haa ja* des Scandinaves, le *ninna nanna* des berceuses italiennes, le *ai lé léla*, le *rô rô* ou le *ru ru* des chansons portugaises, la *falira dondé* de nos chansons françaises.

(1) C. I. A. III, I, 171c.

Il n'y a pas à parler ici « d'onomatopées se *substituant* à un interlude instrumental » et cherchant à en « donner l'équivalent » : ces groupes sonores, d'un caractère nettement mélodique, sont ce qu'il y a de plus ancien ; ils faisaient corps avec une incantation ; dans le domaine de la magie et du lyrisme subséquent ils ont, à tous égards, le titre de premier occupant (1). Si les documents ne nous faisaient pas défaut, tout nous permet de dire que plus nous remonterions dans le passé, plus nous trouverions étendue la place qu'occupent dans une composition les formules dépourvues de sens grammatial ; nous voyons au contraire ces formules diminuer et se concentrer à mesure que nous descendons le cours des siècles, en se subordonnant à des amplifications oratoires. Entre le magicien primitif et le poète lyrique, il y a une étroite connexité, avec les différences que produit une lente évolution : l'un et l'autre chantent, mais l'un s'adresse à *un* Esprit, à lui seul ; l'autre s'adresse à un public. Le premier n'a pas besoin d'être compris par les autres hommes ; la tendance du second est de transformer en idées claires et distinctes, de traduire avec la netteté analytique du langage commun, d'orner enfin ce qui, pour le magicien, était un rituel spécial étranger à toute pensée d'agrément. Pour lui, l'inintelligibilité rituelle de l'incantation se réduit au refrain.

§ 10. — **Les Chansons populaires.**

Ces principes généraux, applicables à tous les pays, une fois posés, il suffit, pour comprendre les diverses formes du refrain dans le lyrisme plus voisin de nous, de songer à tous les changements que l'esprit d'ingéniosité, fidèle aux vieux usages mais jouant avec eux, peut faire subir à une tradition donnée, lorsqu'elle perd son caractère religieux pour devenir profane, et lorsqu'elle passe du domaine de l'utile dans celui du pur agrément.

Quelquefois, le poète reproduit telle quelle une vieille formule magique plus ou moins désappropriée, en se bornant à broder sur elle une suite de couplets ; et il la place au début, à la fin, au milieu de la strophe, selon sa fantaisie ; d'autres fois, il invente (avec un instinctif et évident dessein de parodie) une formule nouvelle, imitée de l'ancienne en ce sens qu'elle est tout aussi inintelligible, soit en elle-même, soit par défaut de lien logique avec le contexte. Ailleurs, les préoccupations

(1) M. Leite de Vasconcellos, dans ses *Cançôes do berço* (Lisbonne, 1907), dit que « dodo » vient probablement de *do(rs)*, comme « ro-ro » vient de *(a)rro(lar)* (p. 49). Je dirais plus volontiers que c'est *dors* qui vient de *dodo* et *arrolar* de *roro*.

d'*art* étant désormais prédominantes, le chanteur — surtout si c'est un savant lettré — peut ne considérer, dans la formule de magie, que sa répétition, et la remplacer par une phrase très « littéraire », conservant d'ailleurs l'intérêt d'un *leitmotiv* où le sentiment et la pensée de la composition se trouvent résumés pour reparaître périodiquement. Il peut même lui arriver enfin de supprimer le refrain et d'observer uniquement le principe de la répétition dans la manière dont il construit les vers ou les strophes.

Je ne puis citer des exemples de tous ces cas. J'en indiquerai un seul pour préciser. Dans les *Chants et chansons populaires du Languedoc*, par M. Lambert (1), je lis le texte de la chanson suivante, que l'auteur du recueil classe parmi les rondes énumératives :

La rousse a une fille, — *le pot, l'écuelle, la coquille,* — la rousse a une fille belle comme le jour.

Elle veut la marier en France, — *le pot, l'écuelle, la balance.* — En France vous vous marierez.

Trois cadets de Toulouse, — *le pot, l'écuelle, la quenouille,* — l'ont fait demander.

Pourquoi pleurez-vous la belle ? — *le pot l'écuelle, la gamelle,* — pourquoi vous tourmenter ?

Etc... etc...

Il y a là un refrain variable et progressif, une formule parasite rompant l'unité de chaque strophe, comme l'*ié ô ié Pæan* que nous avons plus haut. Faut-il y voir un emprunt fait à une autre composition, si bien que cette pièce serait double, avec superstructure, entrelacement ou intrusion d'un motif étranger dans une série d'autres motifs ? Cette hypothèse me paraîtrait des plus fâcheuses, si on l'introduisait au nom d'une règle de critique. Encore une fois, il ne faut pas appliquer aux œuvres de l'esprit populaire la même méthode qu'à l'étude des manuscrits de Virgile ou de Cicéron, où on a soin de distinguer les interpolations et les gloses. Procéder ainsi serait s'exposer à des contresens graves, car ils peuvent arriver à fausser la physionomie de toute une catégorie de faits. La « littérature » et le chant populaire — que nous voyons comme juxtaposés dans la pièce dont je viens de citer le début — sont des choses très différentes. Et pour expliquer certaines formes du chant populaire, je n'hésite pas à remonter jusqu'à la magie. « Le pot, l'écuelle, la coquille » me parait être un emprunt direct fait aux formules de magie ou mieux encore une imitation gouailleuse de ces formules, une simple parodie.

JULES COMBARIEU.

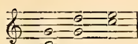
(1) Chez Welter, 1906.

Quintes et Octaves.

« Il n'est pas encore venu, le théoricien qui résoudra à la satisfaction générale le problème des quintes défendues (1). »
Ed. Monod, *Harmonie et mélodie.*

Dès le début de ses études, l'élève harmoniste se trouve en présence de difficultés assez imprévues : il lui est interdit de former plusieurs harmonies de quinte ou d'octave entre des sons consécutifs (5tes et 8^{ves} directes); une seule de ces harmonies reste encore tributaire de nombreuses exceptions (5tes et 8^{ves} cachées). Alors que l'emploi des autres intervalles ne donne lieu à aucune restriction essentielle, la quinte et l'octave — la quinte surtout — deviennent bientôt pour l'élève un véritable cauchemar ; combien de candidats ont perdu la première place dans les concours ou se sont vu refuser le diplôme envié dans les examens pour avoir fourni des devoirs où figure quelqu'un de ces mouvements harmoniques parallèles que les professeurs soulignent vigoureusement, non sans une secrète satisfaction ! Pour tout dire, en effet, la cause première des quintes défendues, c'est le maître lui-même qui trop souvent impose à son élève les mouvements de basse les plus répréhensibles et l'oblige, en quelque sorte, à dissimuler la faute initiale sous des artifices de réalisation. Tant que la succession des fondamentales se compose d'intervalles formant ce qu'on a justement appelé l'*harmonie de repos*, — c'est-à-dire une série de sons plus ou moins identifiés par l'oreille, — les suites de quintes ne présentent généralement aucune dureté excessive, le propre de toute harmonie étant, en somme, de provoquer un certain effort auditif ; mais, dès qu'on s'écarte des successions correctes, peut-être par simple amour de la difficulté, les mouvements parallèles de la quinte — ou de tout autre intervalle — aggravent singulièrement les défectuosités de la basse.

Ainsi l'harmonie soutenue de la quinte se comprend sans peine quand la basse progresse par intervalles de quinte.



Il en est de même dans une *harmonie de mouvement* (secondes ou septièmes majeures et mineures), lorsque, pour une cause quelconque, l'importance tonale des fondamentales se trouve considérablement diminuée, comme dans l'exemple suivant devenu classique :



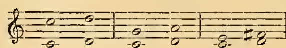
Rossini. — *Guillaume Tell.*

(1) Nous n'avons point l'excessive prétention de résoudre le problème en quelques pages ; cependant nous espérons le présenter sous un jour nouveau.

Enfin il existe de prétendues quintes consécutives qui proviennent simplement de confusions entre la quinte juste 3/2 et d'autres intervalles approximatifs.

$$fa_2 - do_3 = \frac{40}{27}$$

Au contraire, si la signification tonale des sons de basse marchant par degrés conjoints (dissonants) *reste entière et précise*, une suite d'intervalles de même nature — la quinte comprise — produit sur l'oreille un effet d'autant plus déplaisant que l'intervalle harmonique en question comporte une détermination plus complète des fondamentales. Les exemples suivants croissent en dureté :



Les progressions diatoniques de la neuvième de dominante fournissent, en ce genre, un maximum d'incohérence qu'il est difficile de dépasser en l'état actuel de nos habitudes harmoniques :



Cl. Debussy. — *Pelléas et Mélisande.*

Nous n'avons, en effet, aucun moyen d'enchaîner *directement* les éléments qui composent un intervalle dissonant : seul, le mouvement mélodique permet cette liaison à la faveur d'une équivoque. Ainsi la succession *do-ré* devient possible par l'intermédiaire de *sol* envisagé comme dominante d'*ut* et tonique de *ré* ; mais si l'on attribue à *do* et à *ré* la fonction unique de fondamentale, l'enchaînement — quoi qu'en témoigne la fantaisie des compositeurs — est parfaitement illicite, c'est là le principe même de la dissonance.

Les quintes consécutives auraient été proscrites pour couper court à un système d'harmonie déjà ancien — la diaphonie — qui consistait à accompagner à la quinte ou la quarte tous les sons d'une mélodie ; nombre de théoriciens estiment qu'à cette époque on abusa des harmonies ternaires et qu'il importe d'en éviter le retour, même à l'état de vestiges. A l'heure actuelle, personne, sans doute, ne songe à restaurer des formes harmoniques jadis en faveur, mais qui retardent manifestement sur le progrès harmonique moderne ; et, d'autre part, s'appuyer sur les abus de la quinte pour fixer un point de la théorie musicale semble un procédé tout au moins discutable. On rencontre un peu partout des groupes de chanteurs populaires exécutant à la tierce ou à la sixte des mélodies entières à la grande satisfaction des auditeurs ; faudra-t-il quelque jour interdire les suites de tierces parce que vraiment nos contemporains en abusent ?

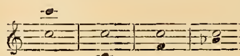
Mais la diaphonie désignait un sytème blâmable en soi ; ces harmonies ternaires persistantes détruisaient rapidement la tonalité et procuraient à l'oreille « la plus affreuse cacophonie qui se puisse imaginer » (Marcillac). Ce raisonnement conviendrait aussi à ces organistes trop zélés qui s'efforcent de concilier la simplicité harmonique de nos vieux chants liturgiques avec la complexité des accords modernes et n'aboutissent qu'à des anachronismes déplorables ; de même, pour démontrer les erreurs de l'organum, les théoriciens appliquent ses procédés à une mélodie contemporaine ! On oublie qu'au moyen âge la valeur harmonique de la quinte était infiniment supérieure à ce qu'elle est aujourd'hui : cet intervalle supportait alors — avec l'octave — tout le poids de l'harmonie de repos, la tierce, trop compliquée pour l'oreille, étant encore considérée comme une dissonance. On oublie aussi que la force du lien tonal s'accroît rapidement avec le nombre — et aussi la qualité — des éléments intégrés dans la tonique ; la tonalité vague issue des harmonies de quintes ne ressemblait en rien à celle beaucoup plus précise produite, de nos jours, par les harmonies de tierces et de septièmes. Enfin les éléments de l'organum n'étaient pas mesurés ; l'exécutant restait toujours libre d'élargir les successions un peu dures à son oreille ; or on sait que la vitesse des sons représente un facteur important de leur affinité. Les exercices élémentaires d'harmonie, ou *partimenti*, sont précisément les descendants directs de cette diaphonie qu'on repousse avec mépris ; ces changements incessants de fondamentales ne répondent pas du tout au système tonal actuel qui consiste, au contraire, à grouper autour d'un même son le plus grand nombre possible d'éléments variés. Tout en protestant contre les suites de quintes fautives, les harmonistes font, à leur insu, le nécessaire pour les amener constamment sous la plume de l'élève.

Un autre point faible des règles concernant les suites de 5tes et d'8^{ves}, c'est la diversité des motifs invoqués pour les interdire. Tandis qu'on reproche — non pas à la quinte — mais à la *succession* des quintes d'imposer à l'oreille une double tonalité et, par suite, une fatigue exagérée, les octaves seraient simplement prohibées en raison de leur pauvreté harmonique. S'il en est ainsi, pourquoi tolérer une seule octave plutôt que deux ? Ce manque de généralisation n'a pas échappé à plusieurs théoriciens : d'après M. Riemann, — qui fonde sa théorie sur le phénomène des sons harmoniques, — l'interdiction des quintes ou douzièmes (3e harmonique) se justifie par les mêmes motifs qui font écarter les suites d'octaves ; dans les deux cas, la ressemblance du son fondamental avec ses harmoniques réduit les intervalles à l'état de redoublements inutiles de la tonique. Sans compter qu'on ne voit pas bien pourquoi la tierce, la septième, — tous les autres intervalles, enfin, — échappent à cette loi d'identité, la dureté de certaines quintes consécutives est un fait aussi peu discutable que la douceur relative des octaves : on ne peut supprimer ainsi le sentiment musical des artistes pour la commodité des théories. Néanmoins, l'idée d'unifier le principe des intervalles défendus doit être considérée comme un progrès sur les errements classiques.

*
* *

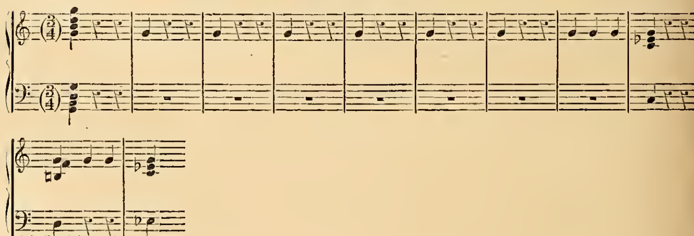
Lorsqu'on regarde d'un peu loin un de ces cahiers de musique, d'origine étrangère, sur la couverture desquels s'étale en lettres énormes le nom du

compositeur, — « Beethoven », par exemple — cette partie du titre est la seule qu'on distingue nettement. A ce moment, il paraît difficile de se prononcer avec certitude sur le contenu du volume : s'agit-il d'une sonate, d'une symphonie ? l'œuvre est-elle écrite pour piano, pour orchestre ? avons-nous devant les yeux une simple biographie du maître ? Autant de questions momentanément insolubles, la faible détermination du titre se prêtant à toutes les hypothèses. Si l'on avance de quelques pas de façon à pouvoir lire en caractères plus petits : « symphonie n° 6 » — « en *fa* majeur » — « pour piano » — « à quatre mains », la précision du titre augmente progressivement ; elle est maintenant suffisante pour ne laisser planer aucun doute sur le contenu du cahier. Les sons obéissent au même principe : un son isolé ne montre aucune préférence pour une fonction harmonique plutôt que pour une autre ; la note *ut*, par exemple, libre de tout accompagnement, peut occuper dans la série harmonique tous les degrés qu'il plaît à l'auditeur de lui assigner, fondamentale, octave, quinte, tierce, etc.



Les musiciens connaissent bien cette propriété des sons et l'utilisent fréquemment pour varier les fonctions harmoniques à la faveur d'un allongement considérable de la note choisie comme pivot.

Fondamentale changée en quinte.



BEETHOVEN. — *5e symphonie.*

Fondamentale changée en tierce.



DONIZETTI. — *La Favorite.*

Il n'en est plus de même lorsque l'octave accompagne le son de base : dans ce cas, l'indétermination subsiste encore pour les fonctions de quinte, de tierce, etc., mais aucune incertitude ne résulte maintenant de la fonction d'octave, puisqu'elle est effectivement remplie par un autre son.



De là une certaine rigidité du système qui en rend le maniement beaucoup plus délicat. Les suites d'octave conviennent particulièrement aux parties graves composées de fondamentales ; les « renversements » des accords produisent déjà un effet moins satisfaisant.



WEBER. — *L'Invitation à la valse.*

Les mélodies doublées en octave prennent une allure énergique bien connue; il est prudent d'éviter ces redoublements dans un mouvement vif. Les artifices mélodiques, appoggiatures, grupetti, — toutes notes éloignées harmoniquement de la base, — accentuent la raideur des suites d'octaves. Pour être complet, il faut ajouter que cet intervalle ayant à peu près recouvré son identité première avec la fondamentale (voir *Revue musicale* de 1907, p. 150), la dureté des suites d'octaves s'en trouve notablement atténuée d'une manière générale. Neanmoins, l'octave ne pourra faire exception à la règle commune tant qu'elle sera sensiblement différenciée de la note de base.

La détermination du son par la quinte engendre un système harmonique autrement rigide que celui de l'octave. La quinte représentée par le rapport 3-2 englobe, à la fois les fonctions de quinte et d'octave, puisque la connaissance de 2 suppose celle de l'unité. Aussi, pour être admissibles, les suites de quintes exigent une grande affinité des fondamentales.

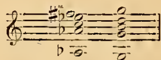
La tierce représente actuellement l'intervalle déterminatif par excellence ; de ce fait, les suites de tierces ne sont tolérables qu'à la faveur d'une équivoque regrettable. L'ancienne théorie n'admettait pas la marche directe par tierces majeures (fausse relation de triton) ; depuis on a introduit dans la tonalité des sons approximatifs (septièmes, neuvièmes) qui permettent de considérer l'ensemble de deux tierces diatoniques comme appartenant à un même accord de neuvième (sans quinte) ; dans ces conditions, — base unique, — ce genre de successions devient extrêmement harmonieux. Par extension l'oreille s'est habituée à toutes sortes de tierces consécutives, même celles qui ne peuvent se réclamer d'aucune équivoque.



G. BIZET. — *Carmen.*

Avec la tierce se termine l'harmonie dite de repos ; les autres intervalles détert minatifs comprennent les dissonances naturelles (7e, 9e) employées seulemen- avec la dissonante pour base. Il ne s'agit donc, pour le moment, que de déterminations secondaires de la fondamentale ; néanmoins ces intervalles suivent la règle générale (exemple de *Pelléas et Mélisande*). Il va sans dire que les combinaisons de différents intervalles — les accords — confèrent au son de base une rigidité proportionnée au nombre des éléments harmoniques utilisés ; l'exemple ci-dessus, tiré de *Guillaume Tell*, s'explique uniquement par certaines habiletés d'écriture étrangères au principe en discussion.

En résumé, le mouvement harmonique parallèle est incontestablement le plus difficile à traiter ; avec raison, les théoriciens lui préfèrent les mouvements oblique ou contraire, dissimulateurs du véritable enchaînement des bases. Mais dans les nombreux cas où, par suite de circonstances diverses, les suites d'intervalles de même nature perdent de leur signification tonale, la marche directe des parties peut être pratiquée sans inconvénient.



Quintes diverses admissibles..

Par contre, si la disposition des parties parallèles ne permet aucun doute sur l'action harmonique normale des intervalles, *les liens de parenté doivent être d'autant plus étroits que la détermination des bases est plus accusée.*

Dans cette esquisse, nous nous sommes attaché à mettre en lumière un principe général applicable aux suites de quintes comme aux suites d'octaves ; les traités d'harmonie sont évidemment bourrés de remarques judicieuses, mais il leur manque presque toujours le fil conducteur susceptible de guider l'élève à travers la masse des faits harmoniques.

J. DADOR,
Chef de musique de l'armée.

« **La Couronne de fleurs** » *de M.-A. Charpentier, sur des vers inconnus de Molière* (réédition par M. H. Büsser).

On éprouve quelque satisfaction à constater qu'après une période si longue d'indifférence, les grandes maisons d'éditions musicales ne dédaignent plus de s'intéresser aux œuvres anciennes de nos compositeurs, à ces œuvres qui, en somme, constitueront un jour, lorsqu'une sélection judicieuse aura pu être pratiquée en toute connaissance de cause, la collection de nos véritables classiques.

Assurément, la nécessité de rééditions nombreuses et bien faites, d'accès commode et de prix modéré, devient aujourd'hui impérieuse. Le nombre des musiciens et des amateurs disposés à s'intéresser à l'ancienne musique et à l'histoire musicale de notre pays croît de jour en jour. Pourquoi faut-il que ces bonnes dispositions se trouvent contrariées par l'impossibilité de se procurer les textes ? Certes, l'histoire musicale a son intérêt. Mais pour ceux-là même qui l'écrivent,

c'est une grande gêne d'être contraints d'entretenir leurs lecteurs de compositeurs dont ceux-ci ne pourront jamais lire une page. Car on ne saurait exiger des amateurs qu'ils se reportent aux œuvres originales.

Dispersées comme elles le sont en diverses bibliothèques, éditées ordinairement en leur temps sous la forme impropre à la lecture de parties séparées, écrites en outre avec des procédés de notation qui ne sont plus d'usage, elles demeurent, en somme, pour le public comme si elles n'existaient pas. Donc il serait superflu d'espérer pouvoir amener la foule à la connaissance de ce que notre musique a produit, si on ne lui fournit, en même temps que les renseignements critiques ou biographiques, des textes facilement accessibles et dont la lecture ne dérange rien de ses habitudes. Pour le dire en passant, les somptueuses rééditions entreprises par nos voisins d'Allemagne, quelque utiles et admirables qu'elles soient, ne remplissent, pour trop de scrupules d'exacte reproduction, que très imparfaitement cette dernière condition, pourtant indispensable. Ce sont des éditions savantes de bibliothèque. Elles ne sauraient arriver jusqu'au grand public.

*
* *

La belle réimpression des œuvres de Rameau entreprise par la maison Durand et fils ne mérite point cette critique. Outre que la grande édition elle-même, où les opéras sont reproduits en partition d'orchestre, est parfaitement claire et lisible, les éditeurs ont compris qu'il convenait de présenter les mêmes œuvres dans des conditions plus modestes, quoique exactes toujours. Les amateurs ont donc à leur disposition les partitions de Rameau réduites pour piano et chant, ce qui est très suffisant pour satisfaire leur curiosité en leur en donnant une idée fort complète.

Ces partitions ont constitué les premières assises d'une « Bibliothèque des classiques français » qui sera continuée et rendra les plus grands services. Rameau, bien entendu, n'en saurait seul faire les frais. Déjà Marc-Antoine Charpentier, un des compositeurs les plus intéressants du XVIIe siècle, y figure à son tour avec une pastorale, *la Couronne de fleurs*, composition gracieuse et mélodique dont je désirerais entretenir les lecteurs de la *Revue musicale*.

Assurément, cette pastorale est une œuvre charmante, empreinte partout de cette élégance précise, encore qu'un peu sèche parfois, qui demeure la marque la plus visible de l'originalité du compositeur. En outre, elle est d'exécution facile. Il ne faut pas douter que les concerts, à l'occasion, ne lui fassent bon accueil.

Mais, si remarquables qu'elles soient, ces qualités proprement musicales ne sont pas les seules qui rendent cette pièce recommandable. *La Couronne de fleurs* est intéressante encore par une autre particularité. Car la musique en est écrite sur un texte de Molière. Et ce texte, inédit en grande partie, constitue une première version, une ébauche si l'on veut, de l'églogue qui servit de prologue au *Malade imaginaire*, laquelle figure à ce titre dans toutes les éditions des œuvres du grand comique.

Que le livret de *La Couronne de fleurs* soit bien de Molière, c'est ce dont nul ne doutera qui aura pris la peine de le lire en le comparant au prologue connu de la comédie. Tout d'abord le sujet est le même. Identiques aussi, à peu de choses

près, les personnages et la conduite de la pièce. A ce point que donner l'analyse de *la Couronne de fleurs*, c'est donner celle de l'églogue du *Malade imaginaire* et réciproquement. Qu'on en juge.

Au lever du rideau, la scène est « dans un bocage ». Mais la campagne est déserte. Bergers et bergères ont abandonné les champs et les bois trop longtemps dévastés par la guerre. Flore les rappelle : ces lieux sont désormais tranquilles depuis qu'un héros y fait régner la paix. Qu'ils se rassurent, qu'ils célèbrent à l'envi par leurs chants cette gloire immortelle.

A qui chantera mieux les glorieux exploits
Du fameux conquérant qui met fin à vos larmes,
Ma main destine les honneurs
De cette couronne de fleurs.

Le tournoi poétique s'ouvre, réminiscence classique de la 3e églogue de Virgile. Mais les pasteurs ont à peine commencé à se faire entendre que survient le dieu Pan. Il interrompt les chants, il raille cette témérité de s'attaquer à un sujet si haut que les vertus royales :

Chanter sur vos chalumeaux
Ce qu'Apollon sur sa lyre
Avec ses chants les plus beaux
N'entreprendrait pas de dire !

Bergers et bergères se soumettent, tout en déplorant cette contrainte.

Cette soumission nous ôte une couronne
Pour qui chacun de nous a fait mille soupirs,

soupire timidement une bergère. Aussi Flore, bienveillante, compatit-elle à ce déplaisir Généreusement elle partage le prix entre tous les concurrents, récompensant leurs efforts plutôt que leurs mérites, car

Dans les choses grandes et belles,
Il suffit d'avoir entrepris.

Pan joint sa voix à la sienne, et c'est un ensemble d'allégresse générale et de vœux pour la prospérité du monarque qui clôt le divertissement.

Tout le monde se pourra aisément reporter au *Malade imaginaire*. En quoi le prologue diffère-t-il de ce que nous venons de voir ? En rien, si ce n'est qu'il comporte deux personnages de moins (un couple de bergers), et que le dialogue, aux premières scènes surtout, s'anime un peu plus. Quelques tendres madrigaux, entre pasteurs, aux scènes II et III, en diversifient l'action, qui paraîtrait à la scène peut être languissante. Et c'est tout.

Ces changements sont peu de chose. Cependant ils constituent une amélioration de détail. Le prologue du *Malade* est, en somme, plus varié, plus complet que *la Couronne de fleurs* (sans parler ici des divertissements dansés qui y tiennent une large place). Or, si *la Couronne de fleurs* n'était pas l'esquisse originale, il faudrait qu'elle fût l'ouvrage d'un plagiaire inconnu qui se serait approprié l'invention du poète. Pourquoi donc en eût-il diminué l'intérêt par d'inutiles suppressions ? Pour dissimuler son larcin ? Mais alors, aurait-il conservé sans y rien changer des scènes entières, la moitié au moins du poème ? Par exemple, la scène importante de l'entrée du dieu Pan et de sa suite, identique

dans les deux versions. Ou le combat poétique des bergers, qui ne diffère que par le premier couplet, plus concis dans l'églogue, mais comportant les mêmes images et presque les mêmes termes. Voyons les deux textes. Le voici dans *la Couronne de fleurs* :

Lorsqu'un torrent enflé par un soudain orage
Précipite du haut des monts
Ses flots bruyants dans les vallons,
Rien ne s'oppose à son passage
Qu'il ne ravage.
Il ébranle, il renverse, il entraîne les bois.
Pasteurs et troupeaux à la fois,
Tout fuit, mais vainement, la fureur qui le guide.
Tel et plus fier et plus rapide
Marche Louis dans ses exploits.

Dans *le Malade imaginaire* maintenant :

Quand la neige fondue enfle un torrent fameux,
Contre l'effort soudain de ses flots écumeux
Il n'est rien d'assez solide.
Digues, châteaux, villes et bois,
Hommes et troupeaux à la fois,
Tout cède au courant qui le guide.
Tel et plus fier et plus rapide
Marche Louis dans ses exploits.

Que Molière ait voulu abréger la version primitive, ne fût-ce que pour la ramener aux proportions et au rythme des couplets suivants, cela se conçoit fort bien. On admettrait difficilement un imitateur amplifiant si sottement, puisqu'il ne cesse d'être reconnaissable, le modèle qu'il eût démarqué. Et ce passage n'est pas unique. En maint endroit, le dialogue est parsemé d'hémistiches, de vers, de tirades, aussi mal déguisés, supposé que les deux versions ne soient pas de la même main. Et quel plagiaire, au reste, en un temps si riche en versificateurs, se fût imposé cet ingrat labeur, plutôt que de tirer de son imagination un divertissement nouveau dont l'élaboration, à coup sûr, n'était pas pour effrayer le plus médiocre auteur ?

*
* *

Il reste à expliquer cependant pourquoi Molière a pris la peine de récrire, en grande partie du moins, une de ses compositions au moment de la porter sur les planches. Cela, les conditions particulières qui précédèrent l'apparition de sa dernière comédie l'expliquent parfaitement bien.

Depuis que Lulli s'était fait donner le privilège de l'Opéra par lettres patentes de mars 1672, il était tout naturellement brouillé avec Molière, à qui il prétendait interdire de lui faire concurrence, en quelque sorte, par la représentation de ces comédies avec musique et divertissements dont il avait été jusqu'alors le collaborateur. Et il entendait, bien entendu, se réserver le monopole de la musique qu'il avait composée sur les pièces du poète. Force avait donc été à Molière de chercher un autre musicien, et c'est Charpentier qu'il avait choisi. Le 8 juillet déjà, son théâtre reprenait *la Comtesse d'Escarbagnas* avec *le Mariage forcé* pour remplacer la pastorale qui complétait la comédie Charpentier en avait écrit la nouvelle musique.

Devant la vogue qui accueillait ce genre de pièce, il convenait de se hâter. Donc, rien de surprenant à ce que, presque en même temps, Molière eût remis à son musicien le manuscrit d'un divertissement peut-être antérieurement écrit, tel que *la Couronne de fleurs*, pour l'utiliser à l'occasion. Car ceci est à remarquer : *la Couronne de fleurs* pouvait servir en toute circonstance. Sans lien direct avec la comédie à qui elle pouvait servir de prologue (tout comme l'églogue du *Malade imaginaire* d'ailleurs), elle ne renferme non plus aucune allusion particulière. Les louanges du prince y gardent un caractère très général. En toute période de paix succédant à une guerre heureuse, elle avait son à-propos.

Mais justement le roi venait de rentrer de cette campagne de Hollande qu'il avait préparée et dirigée en personne. Jusqu'alors organisateur attitré des fêtes de la cour, Molière devait s'attendre à être appelé d'un jour à l'autre à collaborer à celles qui allaient marquer ce retour triomphal. Sentant sans doute sa faveur diminuer, souffrant cruellement de l'indifférence qu'il pressentait, il tenait assurément à présenter au roi un spectacle où les plus claires allusions à ses récents exploits pussent rendre la louange plus délicate.

Avait-il déjà vers le milieu de l'année écrit sa comédie nouvelle, sa dernière œuvre qui — le registre de Lagrange l'atteste — ne commença à être répétée que le 22 novembre ? C'est fort possible, puisqu'il ne se décida à commencer les représentations à la ville qu'une fois bien assuré que le roi ne recourrait pas cette fois à lui pour les divertissements de la cour. En tout cas ce qui importait, tant qu'il n'avait pas perdu l'espérance, c'était d'avoir, tout préparé, un prologue, un divertissement propre à flatter la vanité royale. Et l'églogue du *Malade imaginaire*, telle qu'elle est dans nos éditions, a bien ce caractère. Tout s'y rapporte — cela a déjà été noté par les éditeurs de Molière dans la collection des *Grands Écrivains de la France* — aux succès des armées françaises en Hollande. Rien n'y est mis à la légère, et quand Flore, par exemple, s'écrie en parlant du monarque :

Il quitta les armes
Faute d'ennemis,

ce n'est pas une hyperbole louangeuse, puisqu'en effet le roi avait quitté l'armée après les premières victoires pour regagner Saint-Germain, où il était arrivé le 1er août.

On conçoit donc parfaitement qu'ayant déjà sous la main un divertissement prêt, le poète ait cru nécessaire d'en remanier profondément le dialogue. Et c'est très probablement ce souci d'actualité, tout seul ou à peu près, qui l'a poussé à entreprendre le travail qui, de *la Couronne de fleurs*, allait faire le prologue classique du *Malade imaginaire*.

En même temps, comme il fallait bien songer aussi aux représentations à la ville et aux ennuis que l'astucieux Florentin ne manquerait pas de lui susciter, Molière dut aussi penser à se mettre en règle avec les ordonnances nouvelles. Justement le 14 avril 1677, Lulli avait obtenu que défense fût faite aux comédiens d'employer désormais plus de six voix et douze violons. Voilà pourquoi, remaniée, *la Couronne de fleurs* dut perdre deux de ses huit personnages. Un couple de bergers fut supprimé. Flore, le dieu Pan, deux bergers, deux bergères seulement figurent dans l'églogue. En revanche, les danseurs, au sujet de quoi

Lulli n'avait encore sollicité aucune interdiction, y jouent un rôle beaucoup plus considérable que dans la première version, du moins telle que nous la voyons réalisée dans l'œuvre de Charpentier.

Au reste, pour en finir avec le prologue du *Malade imaginaire*, disons qu'il ne fit pas une longue fortune, car la pièce, musicalement parlant, ne demeura pas longtemps, ainsi que le note Charpentier en ses manuscrits, « dans sa splendeur ». De nouvelles ordonnances étaient venues limiter encore les ressources vocales et instrumentales tolérées. En somme, il n'est même pas sûr que le prologue ait jamais été exécuté, bien qu'il figure dans le livret imprimé de 1673. S'il le fut, ce fut à peine deux ou trois fois, car Molière, qui mourut à la 4e représentation, avait déjà pris soin d'en écrire un autre que Charpentier mit aussi en musique. C'est un simple monologue, celui-là, sans grand intérêt, mais en rapport du moins avec la comédie. On connaît ce récit d'une bergère :

Votre plus haut savoir n'est que pure chimère,
Vains et peu sages médecins,

qui figure d'ailleurs en tête de toutes les éditions classiques.

Puisque le remaniement lui-même ne devait avoir ainsi qu'une existence transitoire, *la Couronne de fleurs* était, de toutes façons, vouée irrémédiablement à l'oubli. Sans doute Charpentier avait-il gardé par devers lui le manuscrit original après avoir travaillé sur l'églogue. Et certes, supposé que d'autres que le poète et son musicien en eussent jamais connu l'existence, personne après la mort de Molière ne devait songer le moins du monde à cette première version, qui ne pouvait être d'aucune utilité pour le théâtre.

Quelques années plus tard, Charpentier, qui dirigeait alors la musique particulière de Mlle de Guise, aura eu assez naturellement l'idée de s'en servir pour un des divertissements que son service auprès de cette princesse, la dernière héritière de la maison de Lorraine, l'obligeait à composer. C'est à cette fantaisie, où se mêlait sans doute un souvenir du temps de sa collaboration avec un grand homme, que cette œuvre inédite doit de n'avoir point disparu sans retour.

Dater exactement l'époque où le compositeur se décida à se servir du livret qu'il avait entre les mains ne paraît guère faisable. On sait assez que Charpentier, s'il eut des protecteurs illustres, ne connut guère les succès populaires. Les tendances et les doctrines rapportées de son commerce avec les maîtres italiens, l'intransigeance de ses opinions, et peut-être bien aussi certains défauts d'un caractère qui semble avoir été rien moins que commode, l'empêchèrent toujours d'être apprécié suivant son mérite. Aussi ne put-il faire graver que très peu de ses ouvrages. Néanmoins, grâce au hasard heureux qui, peu après sa mort, fit entrer à la bibliothèque du roi la collection presque complète de ses manuscrits, il est un des compositeurs de son temps les plus faciles à étudier (1).

(1) Il ne sera pas hors de propos de rapporter ici ce que l'on sait de la vie de Charpentier, si mal connue qu'elle soit encore en sa première moitié.

Marc-Anthoine Charpentier, Parisien, serait né en 1634. Très jeune (vers quinze ans, disent les biographies classiques), il serait allé à Rome étudier la peinture, qu'il aurait bientôt abandonnée pour la musique. Tout ceci paraît pure légende ; il est certain que la date de sa naissance et surtout celle de son voyage doivent être retardées. Il ne saurait être allé à Rome qu'après 1660.

Mais dans cette ample collection de 28 volumes in-folio, disposés par le relieur dans un ordre tout à fait arbitraire, rien n'est daté. Si certains indices permettent à peu près de s'y reconnaître, il faut du moins renoncer à attribuer à chaque ouvrage une date véritablement précise.

C'est déjà beaucoup de pouvoir, assez souvent, déterminer pour qui fut écrite telle ou telle pièce. Comme le compositeur, qui paraît avoir été fort exact dans les détails d'exécution, a généralement pris soin, pour ses œuvres importantes au moins, de désigner les solistes par leur nom, on arrive assez bien à ce classement sommaire. Cela est surtout facile quant à ce qui appartient au concert de Mlle de Guise. Nous connaissons les noms des huit ou dix chanteurs qu'entretenait cette princesse et qui composaient cette musique « si bonne, dit le *Mercure* de mars 1688, que celle de plusieurs grands souverains n'en approchoit pas ». Et pour ce qui regarde *la Couronne de fleurs* (on la trouvera dans le volume VII de la collection), nous lisons justement à côté de chaque rôle le nom de ces musiciens : Mlles Isabelle, Brion, Talon, Grandmaison, les sieurs Carlié, Bossan, Beaupuy et Charpentier lui-même, que ses fonctions de compositeur et de dirigeant n'empêchaient point de chanter la haute-contre ou de jouer même à l'occasion le violon ou le dessus de viole.

Il paraît à peu près sûr que Charpentier n'est pas entré avant 1680 ou 1681 au service de Mlle de Guise, laquelle mourut en 1688. C'est donc entre ces deux dates qu'il faut placer la composition de l'œuvre qui nous occupe.



Composition est bien le mot. Car il n'y a rien de commun (une scène exceptée) entre la musique écrite pour le prologue du *Malade imaginaire* et celle-ci. Alors même que le texte n'est pas changé, ainsi que, par exemple, pour les couplets des bergers dans le tournoi poétique, Charpentier a écrit la seconde fois des mélodies toutes nouvelles, d'un caractère assez différent. Il semble que pour les représentations publiques du *Malade imaginaire,* il ait voulu faire quelques concessions au goût qui entraînait les amateurs vers le style de Lulli. Pour les auditions en petit comité chez Mlle de Guise, il aurait donné plus librement carrière à son originalité. Cependant le musicien a conservé intact le récit de Pan lors de son entrée, morceau cependant traité assez dans la manière de son heureux rival. Tout au plus y a-t-il apporté quelques modifications de détail, brèves coupures plutôt que changements. Il signale ces améliorations par une

Il y demeura trois ans et y fut élève de Carissimi. On le perd de vue à son retour en France Nous le retrouvons collaborateur de Molière en 1671. Il travaillait encore pour la comédie en 1685. Vers ce temps à peu près (1680 ?) il était entré au service de Mlle de Guise. Il fut aussi désigné pour écrire la musique de la messe particulière du dauphin. En 1683, il prend part au concours pour la chapelle du Roi : une maladie sérieuse l'écarte de l'épreuve définitive et une pension, récompensant ses services près de ce prince, le vient dédommager. Peu après, il devient maître de musique des jésuites de la maison professe, poste alors fort important. Des drames musicaux ou des ballets de sa composition sont représentés au collège de Clermont en 1685, 1687, 1688. Enfin, en 1698, il obtient la maîtrise de la Sainte-Chapelle, par la protection du duc de Chartres, le futur régent, à qui il avait enseigné la composition. Il meurt dans ces fonctions, le 24 février 1704. Charpentier avait fait représenter une seule pièce à l'Opéra, la *Médée* de Thomas Corneille, le 4 décembre 1693.

M. Michel Brenet a consacré à ce musicien une étude (*Tribune de Saint-Gervais*, mars 1900) qui sert de préface à une livraison, à lui consacrée, des *Concerts spirituels* publiés par la *Schola cantorum*.

note dans son manuscrit de l'églogue. « Ce récit, marque-t-il en marge, est mieux digéré dans *la Couronne de fleurs.* »

Félicitons-nous de cette conscience. La musique du divertissement qui dut charmer sa protectrice est très supérieure assurément à celle écrite pour la comédie de Molière. Sans qu'on y doive relever d'italianismes notables (ce qui peut se faire en quelques compositions de Charpentier), les thèmes y ont une grâce aisée et fluide qu'on ne trouve pas communément chez nous au XVIIe siècle. Le premier récit de Flore par exemple : « Renaissez, paraissez, tendres fleurs sur l'herbette » (1), celui de Rosélie « Puisque Flore en ces bois nous convie » et le petit ensemble à trois qui vient ensuite sentent déjà leur XVIIIe siècle. Rameau n'écrivit rien nulle part de plus frais ni de plus aimable, d'un caractère plus tendrement champêtre ainsi qu'on l'entendait alors. Les couplets avec quoi se mesurent les bergers plairont peut-être moins aux auditeurs modernes, quoique leur héroïsme galant et fleuri reste bien caractéristique. Enfin les ensembles après chaque solo, le grand ensemble final surtout, sont toujours d'un excellent style. Il y a loin de cette écriture, sinon très rigoureusement figurée, du moins partout animée d'un esprit polyphonique véritable, à l'architecture un peu massive et compacte des chœurs de Lulli. Au reste, cette indépendance et cette fantaisie dans le maniement des voix se retrouvent chez presque tous les Français de ce temps. Et c'est une erreur sensible que de se représenter le style uniformément harmonique de Lulli avant la tradition plutôt fâcheuse qu'il instaura, comme celui des musiciens de notre pays.

Dans le manuscrit original de *la Couronne de fleurs*, ces ensembles ne sont point des chœurs. Ils résultent simplement de la réunion des voix des divers artistes, c'est-à-dire que les parties n'y sont jamais doublées et que l'ensemble conserve toujours le caractère spécial de l'exécution en solo. Le XVIIe siècle n'avait pas, comme nous, le goût et le besoin des sonorités puissantes. Et d'ailleurs les ressources forcément restreintes des musiques privées, fussent-elles celles de grands seigneurs, ne les auraient pas rendues possibles. Mlle de Guise n'avait pas à son service de chœurs, au sens propre du mot, ni d'orchestre non plus. Huit ou dix chanteurs, tous solistes, c'était tout, que suffisaient à accompagner la basse continue d'un clavecin, d'un théorbe peut-être et d'une basse de viole, avec, pour les ritournelles et les symphonies, deux uniques dessus de violes. Car cette princesse, née en 1615, avait conservé les goûts de l'ancienne cour. Les violons lui paraissaient sans doute, comme aux contemporains de sa jeunesse, plus propres pour la musique de danse que pour celle de chambre. Ils ne paraissent jamais, en effet, dans celles des œuvres que Charpentier écrivit pour elle. Les dessus de violes les remplacent partout.

***

On eût pu souhaiter que M. H. Büsser, à qui nous sommes redevables de la très fidèle réédition de *la Couronne de fleurs*, prît soin d'indiquer l'exacte disposition de l'original. Car — ce que l'on peut parfaitement admettre — il considère

(1) Il paraît assez probable, à en juger par le style, que les deux couplets de la déesse jusqu'à l'appel : « Bergères et bergers » ne sont pas de la main de Molière. Pour donner au musicien l'occasion d'écrire un petit air sur le thème de l'ouverture, quelque versificateur les aura ajoutés au texte original.

tous les ensembles à plus de deux voix comme des chœurs véritables. C'est-à-dire qu'il en enlève les diverses parties aux solistes réunis à plusieurs, entendant qu'on les confie à un groupe plus ou moins considérable de chanteurs choristes. Cette opposition de masses nombreuses et de solos ou de duos, conforme aux habitudes modernes, n'altère pas tellement l'effet que les œuvres produisaient jadis avec des moyens plus restreints que l'on soit en droit de la condamner absolument. Il n'eût pas été mauvais cependant d'indiquer que ni l'auteur ni ses auditeurs n'en exigeaient tant, ni qu'on sache que huit chanteurs, en tout et pour tout suffisent à rendre cette musique aussi parfaitement qu'elle le fut jamais.

Il en va de même pour la partie instrumentale. M. Büsser a réalisé la basse continue avec beaucoup d'élégance et dans un excellent sentiment. Il indique partout quand le clavecin joue seul et quand les instruments interviennent. Mais le mot « orchestre », employé dans ce second cas, paraîtra bien ambitieux si l'on considère que deux dessus de viole ou, si l'on veut, deux violons composaient sans plus cet orchestre, avec la basse continue et le clavecin. De cela non plus, il n'eût pas été mauvais que le lecteur fût instruit.

Cette critique, en vérité légère, reste à peu près la seule que l'on puisse adresser à cet excellent travail. Pour la commodité des voix, M. Büsser a bien cru devoir opérer deux transpositions : baisser d'une tierce majeure la scène II et hausser d'un ton le petit air de Florestan : « Le foudre menaçant », p. 27, et par conséquent aussi le petit ensemble et le menuet qui suit. Mais il a soin d'indiquer la transformation que le texte subit de ce fait. On ne peut donc lui en faire aucun reproche.

Je regretterai cependant, pour l'air de Florestan, que M. Büsser n'ait pas pris un parti différent. Ce rôle était un rôle de haute-contre, de ténor haut autrement dit, et Charpentier le chantait lui-même. Assurément la musique écrite pour ce genre de voix paraît aujourd'hui fort difficile aux chanteurs, pour être écrite trop constamment très haut. Mais ce n'est pas une raison pour la confier aux voix féminines des contralti dans leur registre grave. Bien que cet air soit ici haussé d'un ton, dit par une voix de femme comme il est marqué, il manquera de force et d'éclat. Et malheureusement ces qualités sont presque toujours les seules que les anciens auteurs aient cherchées dans leurs airs de haute-contre. Ces voix, pour eux, sont des ténors héroïques, et éclatants, pas du tout des voix de charme ou de tendresse comme beaucoup de nos ténors modernes d'opéra. Que reste-t-il de tout cela si la haute-contre masculine se mue en contralto féminin ?

Je crois que cette difficulté d'exécution serait au moins fort atténuée si, pour l'exécution des œuvres anciennes, on prenait courageusement le parti de tenir compte de l'élévation du diapason. Au temps de Louis XIV, il était certainement d'un ton plus bas que le nôtre. Pourquoi dans les transcriptions modernes ne baisserait-on pas toute la musique d'un ton ? Assurément l'idéal serait d'user plutôt pour ces auditions d'instruments accordés à l'ancien diapason. Et j'imagine que si, dans les grands théâtres, on recourait à cet expédient pour les ouvrages de Rameau ou de Gluck, l'effet y gagnerait singulièrement. Alors même qu'elle demeure assez commodément exécutable, en effet, toute cette ancienne musique paraît écrite trop haut. Surtout les voix de femmes. Tenues presque toujours dans l'aigu de leur registre, elles y prennent un caractère tendu, bientôt fatigant pour les auditeurs comme pour les exécutants.

Pour l'exécution de pièces relativement brèves, ne tenant pas tout un pro-

gramme, l'usage d'instruments mis à l'ancien diapason entraînerait bien des difficultés pratiques. La transposition d'un ton au-dessous serait alors indiquée. Elle suffirait à rendre l'exécution plus facile et moins périlleuse. Souhaitons que les éditeurs modernes s'en rendent compte. L'ancienne musique est encore si négligée qu'il serait bon de prendre souci d'ôter l'un des prétextes à ce dédain, en la rapprochant, dans la mesure du possible, de nos habitudes d'exécution.

Henri Quittard.

Théâtre du peuple de Bussang (Vosges).

L'année 1908 est la quatorzième depuis la fondation du théâtre du peuple, et rarement spectacle fut aussi attrayant que celui de la représentation du *Château de Hans*.

Cette pièce légendaire en 4 actes et 5 tableaux, écrite par M. Maurice Pottecher en prose rythmée et vers libres, était accompagnée d'une musique de scène, chœurs et soli de M. Lucien Michelot, maître de chapelle de Notre-Dame-des-Champs, à Paris.

Le sujet, comme celui de toutes les légendes populaires, est fort simple, et le charme qui s'en dégage provient de cette simplicité même. L'action se passe dans les Vosges, aux environs du lac Blanc, dans le val d'Orbey, site pittoresque que domine un rocher affectant la forme d'un vieux burg en ruines, d'où son nom de château de Hans.

Hans est un vaillant bûcheron, au cœur d'or ; sa bonté, proverbiale dans le pays, a pour effet d'exciter le ressentiment et l'envie de l'Esprit malin, qui, sous la forme du Chasseur vert, a juré la perte de son âme. Dans ce but il le soumet à une triple épreuve, en essayant de le prendre sur les trois sentiments qui tiennent le plus au cœur de l'homme : l'amour, l'argent, l'habitude. Hans sort triomphant, grâce à l'appui de Till et de Troll, génies bienfaisants de la montagne qui l'ont pris sous leur protection à cause de sa bonté. Successivement, il se laisse prendre sa fiancée par un rival plus séduisant qu'elle croit aimer ; dix ans après, il donne sa maison, fruit de son labeur, à une vieille parente acariâtre, mais pauvre ; dix ans plus tard, vivant retiré et solitaire dans une tour abandonnée, il sauve la vie d'un voyageur égaré, tombé dans un précipice. Ce n'est autre que l'Esprit malin qui lui demande, en outre, sa pipe, sa chère pipe, et à peine l'a-t-il entre les mains qu'il la casse en ricanant. C'en est trop. Hans déjà vieux, épuisé de chagrin, tombe malade et va mourir. Mais les gnomes obtiennent de la Mort, qui vient le chercher sous la forme d'une dame voilée, un sursis de mille ans. Puis ils lui ramènent sa fiancée de jadis (que son mari a abandonnée), rajeunie comme lui-même, et lui bâtissent en une nuit un château merveilleux prix de leur enjeu dans cette lutte avec le démon. Celui ci ne s'avoue pas vaincu, et sur son ordre, la foudre anéantit le castel magique. Mais, dit le gnome en se moquant du Mauvais :

Le château qui brillait n'était que féerie.
Sous la terre profonde et le massif rocher
C'est là que j'ai su cacher
La maison du bonheur, humble, calme et fleurie,

Où Hans et sa femme chérie
Goûteront un amour qui ne doit plus changer,

et l'Esprit malin, définitivement vaincu, s'abîme, tandis que le chœur des génies aériens et souterrains célèbre le triomphe de la Bonté.

Telle est cette gracieuse légende du pays vosgien. Elle est agrémentée d'une musique discrète, trop discrète parfois, où M. Michelot, le compositeur, a très heureusement intercalé plusieurs airs empruntés à des thèmes populaires alsaciens. L'orchestre cosmopolite d'Epinal, qui avait déjà l'an passé prêté son concours à une œuvre lyrique de Pierné, l'a exécutée à la mode de Bayreuth, dissimulé dans une cavité — ménagée entre la scène et la salle — qui, sauf la main du chef, le rendait totalement invisible.

La partition débute par un court et harmonieux prélude donnant bien l'ambiance de l'action qui va s'ouvrir. Puis se fait entendre le premier thème populaire chanté dans la coulisse :

Que notre Alsace est belle,
Avec ses frais vallons,

un alerte 2/4 au rythme de polka. Le chant : « Mai revient, tout brille aux cieux », sans accompagnement, est d'une allure mystique pleine de charme. L'entrevue de Hans et de Catherine est une sorte de pastorale, où le hautbois rustique et la flûte cristalline gazouillent comme la mésange et le linot dont ils imitent les voix. La danse chantée par les lutins :

Une, deux, trois,
Dansons dans les bois,

bien cadencée, est suivie d'une musique de scène adéquate aux épisodes qu'elle souligne.

A l'acte II, garçons et filles chantent en chœur les louanges du vin sur un air de valse alsacienne. Le grave cantique allemand de sainte Odile servira de marche aux pèlerins qui passent dans la maison de Hans.

L'acte III s'ouvre par une ballade avec écho du gnome Troll ; il ne contient qu'un peu de musique de scène sans grand intérêt.

A l'acte IV, une jolie ballade mineure de Troll :

La petite souris
Trotte petiote, et grignote,

se termine fâcheusement sur un mouvement à la tierce majeure d'une banalité malencontreuse.

Citons encore une berceuse, un ensemble fugué, une symphonie renouvelée du linot et de la mésange et un interlude instrumental avant le dernier tableau. Ce morceau contient la phrase textuelle de la polka si connue des Bébés. Serait-ce donc aussi un motif populaire ?

Au dénouement, l'Esprit malin déclame un monologue sur une trame musicale un peu terne, et la pièce se termine par un chœur, en forme d'hymne, qui ne manque pas de majesté.

Discrète, nous l'avons dit, beaucoup trop discrète est cette musique, car la pièce, en maints passages, l'appelle et la commande. Mais la troupe de Bussang,

qui possède d'excellents acteurs, au premier rang desquels brillent Mme Pottecher, son mari et son beau frère, comporte peu de chanteurs. Aussi, presque toujours les voix se font-elles entendre dans la coulisse.

La mise en scène est louable, surtout celle du premier acte signée « Nature », car la montagne en fait tous les frais. Les autres décors, qui ne manquent pas de pittoresque, ont été peints par M. Louis Guniget de Nancy ; les costumes alsaciens, très exacts et gracieux, proviennent de Strasbourg.

Il est à souhaiter que l'unique représentation du *Château de Hans* soit en réalité une *première*. Succès oblige.

G. Beaucaire.

Pierre Montan Berton

(*Fin*).

Après lecture de ce document, on se rend compte des coûteuses obligations auxquelles devaient s'engager les directeurs de l'Académie de musique au XVIIIe siècle. Cela explique le peu de succès pécuniaire d'une pareille entreprise.

En ce qui concerne Berton et Trial, l'exploitation de l'Opéra ne fut pas heureuse. Ils avaient pourtant innové une manière de se réserver les droits d'auteur, en tripatouillant tous les anciens ouvrages du répertoire et en fournissant des œuvres médiocres telles que *Théonis*, *Erosine*, *Amadis de Gaule*, etc.

Au bout de deux années, ils se voyaient dans la nécessité de résilier leur bail.

Ils avaient débuté par une reprise de *Thésée* de Lulli et obtenu des recettes convenables, variant entre 2.500 et 4.000livres.

La 4e reprise d'*Hippolyte et Aricie* (mars 1667) ne fut pas si bonne ; la 3e reprise du *Carnaval du Parnasse* (21 représentations) n'amena que des recettes extrêmement moyennes ; d'août à novembre (1768) les fragments mis en honneur, toujours dans le but d'intercaler des variantes et des airs nouveaux, firent encore baisser les recettes, et il faut arriver à la 4e reprise de *Dardanus* (4 février 1769) pour voir se produire une brillante suite de représentations rappelant les plus beaux jours de la gloire de Rameau.

Le 9 novembre 1769, la direction se transforma en quatuor administratif composé de Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau.

En 1776, Berton dirigea de nouveau seul avec, pour commanditaire, un nommé Buffault, ancien marchand d'étoffes de soie.

On était alors tout à Gluck et à Sacchini. Berton s'employa énergiquement à ménager d'abord les deux rivaux, tout en réservant ses préférences au maître allemand. Mais des influences occultes préparaient un changement radical, et le 1er avril 1778, de Vismes du Volgay prenait la direction de l'Opéra.

Berton se retirait sans grands dommages personnels et investi d'une rente de 8.000 livres dont il ne devait pas jouir longtemps, car deux ans plus tard il mourait d'un excès de fatigue et d'un refroidissement.

Martial Teneo.

Informations

Le baromètre musical. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 16 juillet au 15 août 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 juillet	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	16.486 25
20 —	*Faust.*	Gounod.	20.746 41
22 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	16.084 76
24 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	17.122 75
27 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	16.037 41
29 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	14.581 26
31 —	*Faust.*	Gounod.	18.517 75
3 août	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	St-Saëns. Léo Delibes.	17.067 41
5 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	16.048 76
7 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	15.880 41
10 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	17.243 41
12 —	*Faust.*	Gounod.	17.722 76
14 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	St-Saens. Léo Delibes.	17.253 25

Statistique rétrospective. — M. Albert Soubies publie, à la Librairie des Bibliophiles, le tome XXXVII (année 1907) de son *Almanach des Spectacles.*

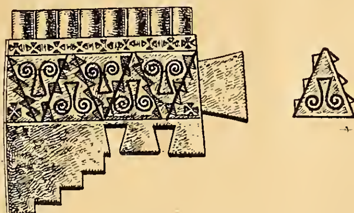
Entre autres documents intéressants, nous trouvons dans ce petit volume, si élégant et si recherché des amateurs, la liste des pièces nouvelles représentées en France pendant le dernier exercice. Cette liste se décompose ainsi : Opéra, 2 ; Comédie-Française, 9 ; Opéra-Comique, 5 ; Odéon, 15 ; Gymnase, 3 ; Vaudeville, 4 ; Palais-Royal, 5 ; Variétés, 4 ; Porte Saint-Martin, 3 ; Ambigu, 4 ; Gaité, 0 ; Châtelet, 1 ; Renaissance, 1 ; Théâtre Antoine, 13 ; Théâtre Sarah-Bernhardt, 3 ; Théâtre Réjane, 5 ; Nouveautés, 5 ; Athénée, 6 ; Bouffes-Parisiens, 4 ; Folies-Dramatiques, 4 ; Déjazet, 1 ; Cluny, 3 ; théâtres divers et cafés-concerts, 509 ; province, 305. Si l'on ajoute à cette liste celle des 116 pièces imprimées et dont la représentation n'a pas été signalée, on obtient le total de 1.030 œuvres. La production théâtrale est, on le voit, toujours fort abondante.



Flûte de Pan péruvienne.

Le *Journal of American Folklore* (Boston et New-York), édité par M. A. Fr. Chamberlain, contient, dans son fascicule d'avril-septembre 1908, une étude de M. A. T. Sinclair sur divers instruments orientaux et, en particulier, sur la *flûte de Pan*, usitée dans presque tous les pays du monde. Cette étude donne, avec beaucoup de renseignements précis, une bibliographie intéressante.

A ce sujet, nous publions la photographie d'un curieux instrument que nous devons à une obligeante communication de M. le Dr Seler, conservateur du *Museum für Völkerkunde* à Berlin :



C'est la copie (l'original étant perdu ?) d'une flûte de Pan *en pierre* trouvée en 1830 sur la momie d'un Inca du Pérou, par le général Paroissien.

Le dessin qui lui sert d'ornement (deux spirales séparées par une sorte de cône) mérite peut-être attention. Nous avions d'abord songé à rapprocher ce dessin de la représentation de l'idole de l'âge néolithique (telle que la donne M. Déchelette dans son récent manuel d'*Archéologie préhistorique*, p. 588, fig. 7, 598, 599, 600...) Nous y renonçons, après avoir consulté sur ce point l'autorité décisive de M. Salomon Reinach... Mais l'instrument est curieux, et le fait qu'il a été trouvé sur une momie est à retenir.



CHEMIN DE FER DU NORD

Exposition franco-anglaise de Londres.

MAI A OCTOBRE 1908.

Services rapides entre le réseau du Nord et l'Angleterre.

1° Tous les *vendredis* et *samedis* soirs, la gare de Paris-Nord délivre pour *Londres* les billets suivants, *valables 14 jours :*

1re classe 72, 85 — 2e classe 46, 85 — 3e classe 37, 50 (aller et retour compris).

Ces billets sont valables à l'aller dans les trains partant de Paris-Nord à 9 h. 10 soir *viâ* Calais-Douvres, 8 h. 25 matin et 2 h. 30 soir *viâ* Boulogne-Folkestone.

Arrivée à Londres à 5 h. 40 matin, 3 h. 35 et 10 h. 45 soir.

Retour dans un délai de 14 jours à partir de la date d'émission des billets :

Départ de Londres à 9 h. soir, *viâ* Douvres-Calais, 10 h. matin et 2 h. 20 soir, *viâ* Folkestone-Boulogne.

Arrivée à Paris à 5 h. 50 matin, 5 h. 44 et 11 h. 25 soir.

Ces billets sont valables exclusivement dans les trains désignés ci-dessus et donnent droit au transport gratuit de 25 kilogr. de bagages.

2° Tous les *samedis* et *dimanches* soirs, la gare de Paris-Nord délivre les billets suivants valables *une journée :*

1re classe 56, 25 — 2e classe 34, 35 — 3e classe 25 (aller et retour compris).

Aller : départ de Paris-Nord à 9 h. 10 soir, *viâ* Calais-Douvres. Arrivée à Londres à 5 h. 40 matin. Nuits des samedis aux dimanches et des dimanches aux lundis.

Retour : 1re, 2e et 3e classe, départ de Londres à 9 h. soir, *viâ* Douvres-Calais ; arrivée à Paris Nord à 5 h. 50 matin. Nuits des dimanches aux lundis et des lundis aux mardis.

1re et 2e classe seulement, départ de Londres à 10 h. matin, *viâ* Folkestone-Boulogne. Arrivée à Paris-Nord à 6 h. 16 soir les lundis et mardis.

Les excursionnistes n'auront pas droit à l'enregistrement de bagages. Ces billets ne pourront être utilisés que dans les trains indiqués et ne pourront être prolongés.

(Pour plus amples détails consulter les affiches.)

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

RÉCITATIF et ROMANCE

N°. 5

Animé.

Hautb.
Bns
fp
fp
fp
fp
f
f
p
f
p
f
p
f
p
Récit.
Dans ma cour_se ra_
Fl.
Clar.
_pi _ de J'ai parcou ru les monts, les fo_rêts, les dé_
Allegro.
_serts.
Altos Flutes.
marc.
ff
Clar.
Hautb.
Basses
m.d.
Altos.
mf

Où la trou_ver? Où la trouver?
Clar
p
Velles
Bns
Mal _ vi _ na!
Velles
Hautb
p
Fl.
Clar.
Velle
Altos.
Bns
Récit.
mesuré
La per_fi _ de... Et cependant je
Altos.
ff
2es Altos.
p
meurs si je la perds
Fl.
1rs Altos
pp
Alto.
f
p

Recit

Respirons un moment....

p

Altos.

Basses

La fa_ti _ gue m'ac_

_ ca _ ble

pp

pp

Quels tourments j'ai souf

_ fert dans cette horri_ble nuit!....

Hé _

Alto.

Fl.

fp

1^rs Bons

2es Altos

p

_ las... que j'ai jou_i d'un bonheur peu du_ra_ble Un seul ins_

Altos. pp Fl

_ tant a tout dé_truit!....

Altos mf Bon p pp

ROMANCE
Andante.

Tel que l'on voit Sur nos mon_ta _ gnes Croître un

Altos. pp Velle Solo. espress.

lys, l'a mour du zé_phir, Par_mi ses ti_mi _ des com_

_ pa _ gnes Cha_que jour sem_blait l'em_bel_lir! ___

___ J'é_tais heu_reux par sa ten_dres _ _ se, Sa

velle

har _ pe chan_tait mes ex _ ploits. ___ Et les guer_

velle

_ riers a_vec i _ vres _ _ se Con_tem_plaient ___ la___

fil - le des rois, contemplaient ___ la __ fil - le des

rois

Clar.

Altos.

mf

Pour

p

prix d'un bien si plein de

Clar Solo.

Cor et Bns

pp

Altos.

char - mes J'ai de Lar - mor trou -

- blé les___ jours. Sou_dain le re

_ mords les a_ lar _ _ mes Ont

pris la pla _ ce des a _ _

_mours. Hé_las! Elle a fui vers son

pè - - re que j'ai pros - -

-crit, que j'ai chas_sé ___

Et dans mon pa_lais so_li_tai _ _ _ _ re Chants et bon_heur, tout a ces _ sé, Chants et bon_heur

UTHAL

Larmor! fougueux vieillard, c'est toi qui me l'arraches!
Tu fus le seul objet de ses vœux, de ses pleurs:
Si je pouvais savoir dans quel antre tu caches
Et ta haine impuissante et tes sombres fureurs
J'irai:.....Que dis-je, hélas? Ce vieillard est son père;
J'ai versé sur ses joues l'opprobre et les douleurs.
De ce fatal pouvoir, de ces vaines grandeurs,
Combien te coûte, Uthal, la splendeur mensongère!...
Suis-je donc si coupable?... Où sont donc mes rigueurs?
Que demandais-je enfin?... Qu'aux combats inhabile,
Larmor coulât ses jours, dans un noble repos!
Tu ne l'as pas voulu, vieillard trop indocile,
Et tu fus seul la cause de nos maux.....
Où suis-je?... De la mer j'entends gronder les flots:
Un bois couvre ces lieux de son horreur sauvage:
Du haut de ce rocher je puis voir le rivage:
Mes yeux pourront, au loin....... Que vois-je? Des vaisseaux!
Veillé-je, ô ciel! Par des ombres errantes,
Par des fantômes vains suis-je donc abusé?
Des Bardes sont assis près d'un chêne embrasé.
A la pâle lueur de ses flammes mourantes
Je vois briller l'airain des boucliers.
Sur la bruyère, épars, sommeillent des guerriers.....
Une femme autour d'eux semble errer en silence....
On dirait qu'elle craint de troubler leur repos.
Quels sont donc ces guerriers? D'où viennent ces vaisseaux?
Vers moi cette femme s'avance.......

SCÈNE V

UTHAL, MALVINA

MALVINA (à part)
Je cherche vainement le secours d'un héros:
Bardes, guerriers, en ces bois tout sommeille.
Moi seule, en proie à mes mortels ennuis,
Dans cette horrible nuit je gémis et je veille.

UTHAL (à part)
Qu'entends-je? Malvina!... parmi mes ennemis!

MALVINA (à part)
Ils dorment, ces héros, et la guerre homicide
A leur réveil, va rugir près de moi!

UTHAL (à part)
Qu'ai-je entendu?.... Quoi, la guerre!... Ah! Perfide!

MALVINA (à part)
A qui porter, hélas, ma prière timide?
(apercevant Uthal)
Ciel! Que vois-je? Un guerrier....

UTHAL (à part)
O mon cœur? Contiens toi!...

MALVINA (à part)
Il est seul... Il gémit... La douleur qui l'accable
Peut-être à mes douleurs le fera compatir

UTHAL (à part)
Démêlons, s'il se peut, ce complot exécrable.

MALVINA (à part)
Approchons!.. je frémis... Mon cœur, pourquoi frémir?
La crainte appartient au coupable.
(à Uthal)
Fils de Morven!...

UTHAL (à part)
Morven!... affreux soupçons!

MALVINA
La fille des héros, plaintive et malheureuse,
Vient t'apporter ses vœux.

UTHAL (à part)
Ses vœux!... Dissimulons.
(Il lui fait signe de parler)

MALVINA
Brave guerrier, tu sais mon inquiétude affreuse:
Tu sais de mon époux les fatales erreurs.
Un affreux combat se prépare:
Si tu n'as point un cœur barbare,
Tu peux concevoir mes douleurs.
O guerrier, de ton bras j'implore l'assistance!
Un enfant de Morven doit être valeureux,
Et jamais une femme, au sein de la souffrance,
N'implora vainement le guerrier généreux.

UTHAL (d'une voix étouffée.)
Parle, épouse d'Uthal: Pour toi que puis-je faire?

MALVINA (à part)

Quel son de voix! Quels étonnants rapports!
Mon coeur se sent pressé d'un trouble involontaire...
(Haut)
Guerrier!...
(à part)
Non, je m'abuse....
(Haut)
Ecoute ma prière.
De mon père offensé tu connais les transports.
Dans son implacable colère
Il veut mourir, ou se venger d'Uthal.
Ses voeux de la bataille appellent le signal
Et sa vengeance, hélas, n'est que trop légitime!
Ah! S'ils se rencontraient dans ce combat fatal!...
Mon époux, le dirai-je, est capable d'un crime.
Pour tous les deux, j'implore ton secours.
Vole en tous lieux sur les pas de mon père.
Que ton bouclier tutélaire
S'oppose au coup affreux qui peut trancher ses jours.
La lance d'Uthal est terrible.
Sauve un faible vieillard de ses coups destructeurs.
A mon époux épargne un crime horrible,
A moi, d'éternelles douleurs!

UTHAL

Malvina!... ne crains rien de sa rage impuissante.
J'éteindrai dans son sein ses coupables fureurs.

MALVINA

Dans son sang!... Non, cruel...
(à part)
Cette voix m'épouvante.

UTHAL

Cet époux....

MALVINA

Il m'est cher..

UTHAL

S'il succombe...

MALVINA

Je meurs.

UTHAL (s'attendrissant par degrés)

Sans doute tu l'aimas avant qu'il fut un traitre.
Avant qu'il eut d'un père usurpé les états...
Maintenant, tu le hais...

MALVINA (troublée)

Non, je ne le hais pas...
(à part)
C'est sa voix!... De son trouble à peine il est le maitre!..

UTHAL (avec émotion)

O Malvina!...

MALVINA

Ce transport...Ces accents...
Se pourrait-il?... Pardonne au trouble de mes sens...
Guerrier! Qui donc es-tu?...

UTHAL (remettant son casque)

Peux-tu me méconnaitre?

(Le jour renait progressivement pendant la scène suivante)

DUO

№. 6

Allegro vivace.

MALVINA

U_thal... o ciel! U_thal!...

UTHAL

Oui c'est U_thal

C'est moi qu'une é_pouse in_grate a_ban_don_ne...

Par_le plus bas... Je meurs d'effroi La guerre et la

PIANO.

ff Altos. Basses. Clar. mf Clar. sf Altos fp p sff Fl. Clar. p mf

mort t'en_vi _ ronne

Je de_man _ de la mort Je bra_ve les com_

Qu'o_ses-tu

_bats Tu les ap _ pel _ les sur ma tê _ te.

dire, Uthal... Ar _ rê _ te J'aurais pu... Tu ne le crois

pas

Parmi cette horde étran_gè _ re Quefais-tu? Quefais

-tu? Par _ le, par _ le, ou ma fu_

_reur.....

Je cherchais en ces lieux le

LA
REVUE MUSICALE
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

Nos 18-19 (huitième année) 15 Septembre-1er Octobre 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*suite*).

Le « Prométhée » d'Eschyle.

Le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle est le second drame lyrique d'une trilogie dont la première pièce, *Prométhée ravisseur du feu*, et la dernière, *Prométhée délivré*, sont perdues. C'est une œuvre grandiose, admirable, faite tout entière avec des éléments tirés de la mythologie grecque, mais, malgré ce caractère très spécial, une œuvre profondément humaine, d'un intérêt puissant, infiniment supérieur à celui des badinages romanesques et chorégraphiques dont l'opéra, chez les modernes, s'est trop souvent contenté. Comme personnages, il n'y a, dans *Prométhée enchaîné* (ainsi que dans certains drames de R. Wagner), que des dieux ou des êtres fabuleux ; mais le sujet de ce drame, c'est l'humanité elle-même, sa misère et son génie, sa volonté de progrès et de marche en avant à la conquête du vrai, sa foi et son courage, sa lutte contre les puissances mystérieuses, la révolte de sa conscience morale contre l'injustice des choses, son invincible espérance... Je ne sais rien, dans l'histoire des arts du rythme, qui élève plus haut la pensée et lui ouvre plus d'horizon. A ces grandes conceptions géniales, ajoutez une poésie verbale singulière, audacieuse, brillante, passant avec une souplesse inconnue à nos poètes classiques du ton sublime au ton familier, et parfois d'un modernisme étonnant dans ses audaces lyriques. Lire une telle œuvre en sentant qu'elle est visiblement faite pour l'expression musicale et en songeant, malgré soi, au commentaire qu'un grand compositeur moderne en pourrait donner avec les formidables ressources de l'orchestre, c'est vraiment une joie pour l'esprit. Oui, cela est très beau ; et cela nous touche beaucoup plus — nous, héritiers des Grecs, nourris de leur littérature et vivant sous le ciel méridional — qu'un sujet comme celui du *Crépuscule des dieux*.

1° La première scène pourrait être intitulée : *la Marche au supplice et le Crucifiement*. Dès le début, se trouve réalisé, dans un saisissant spectacle, le principe du drame lyrique sérieux résumé dans cette formule célèbre : *terreur et pitié*.

La Force, la Violence et Héphaistos (Vulcain, dieu du feu) conduisent Prométhée dans un lieu sauvage et désert de cette Scythie, dont la barbarie inhos-

pitalière était proverbiale chez les anciens : Zeus, le maître des dieux et des hommes, leur a donné la mission de clouer le prisonnier sur un rocher inaccessible aux hommes. Cette marche au supplice eût pu être émouvante en parlant seulement aux yeux. Elle est dramatique à l'aide d'un contraste où le poète exprime sans retard un des sentiments qui dominent son œuvre : la pitié. La Force veut que les ordre de Zeus soient exécutés à la lettre, comme une consigne qu'on ne discute pas, et elle compte pour cela sur l'habileté technique du grand forgeron Héphaistos qu'elle considère comme un spécialiste (1) pour ces sortes de besognes. D'ailleurs, le dieu du feu n'a-t-il pas des représailles à exercer ? Ne doit-il pas vouloir lui-même la punition de celui qui a osé dérober le feu du ciel pour le communiquer aux hommes ? Mais Héphaistos répugne à ce rôle de bourreau qu'on veut lui faire remplir à l'égard de Prométhée qui, étant lui-même un dieu, est un peu son cousin (2). Il manque de cœur pour un pareil ouvrage ; il songe au supplice terrible et sans fin qui attend le condamné, fils de Thémis ; il est bien obligé d'obéir au maître suprême, mais il obéit malgré lui. — Cette pitié de Héphaistos, dieu du feu et des œuvres violentes, est un trait à noter, rappelant au lecteur moderne une scène exquise du X[e] livre de l'*Enéide* : celle où Hercule, se sentant impuissant à sauver le jeune Pallas qui va être frappé à mort sur le champ de bataille, verse une larme d'attendrissement inutile :

... sub imo
Corde premit gemitum, *lacrymasque effundit inanes.*

Une larme d'Hercule ou d'Héphaistos, dieux de l'action brutale, ce n'est pas ordinaire...

La Force raille la sensiblerie, la pusillanimité de celui qui doit être l'exécuteur des ordres venus de l'Olympe, et elle finit par obtenir le crucifiement, dont tout le détail est indiqué avec un luxe d'expressions saisissantes. Voilà le Titan solidement garrotté, cloué, bras et jambes immobilisés par des liens de fer sur son rocher. Par un de ces retours au langage familier qui sont partout une des caractéristiques charmantes de la poésie grecque, Héphaistos dit à peu près ceci : « Voilà un travail rapidement fait, mais je le garantis solide : nul ne pourrait le critiquer, sauf toi, pauvre Prométhée ! » Avant de se retirer, la Force lance à Prométhée cette raillerie insultante : « Et maintenant, fais l'orgueilleux ! vole aux dieux ce qui leur appartient, pour le donner aux hommes, aux éphémères ! Qui d'entre les mortels peut venir alléger ta peine ? Les dieux t'appellent *Prométhée*, *Celui qui est prévoyant ;* mais ce n'est pas vrai !... »

Au point de vue de l'exécution, cette scène peut donner lieu à deux remarques. Il est malaisé d'imaginer qu'elle se passe uniquement dans l'orchestre. Puisque le but des acteurs en marche est d'arriver à des rochers « qui forment d'affreux précipices » (3), on ne peut se défendre de supposer qu'ils partent de l'orchestre, puis par une voie que nous ignorons — s'élèvent sur le *logéion*, pour monter encore, autant que le permettait la disposition du théâtre. L'exposition aux regards du public de Prométhée enchaîné ne se comprend pas autrement. Il

(1) V. 3. — N'ayant plus mes notes sous les yeux, résumant cette leçon à la campagne, je cite d'après le seul livre que j'aie entre les mains, l'édition Blomfield.

(2) V. 14.

(3) πέτραις ὑψηλοκρήμνοις (v. 4 et 5).

faut relever aussi le vers — encore familier, presque comique — où Héphaistos dit à la Violence : « Ton langage est aussi vilain que ton visage ! » On peut en conclure avec certitude que l'acteur jouant le rôle de la Violence portait un masque dont les traits grimaçants et l'aspect rébarbatif étaient appropriés au caractère du rôle. (Plus loin, une conclusion analogue est imposée par le vers où il est parlé des *cornes* qu'Io porte sur le front)

2° Prométhée reste seul, sur son rocher sublime. Inaccessible aux hommes, condamné par Zeus, il n'a qu'un recours : la Nature. C'est elle qu'il invoque, dans un élan de lyrisme qui va donner à l'horizon du drame un premier et prodigieux élargissement. Ici commence une véritable scène de magie, d'abord caractérisée par une incantation :

« O divin Ether (1), souffles [des vents] à l'aile rapide, sources des fleuves (2), sérénité infinie des flots de la mer (3), Terre qui es la mère universelle, et toi, soleil dont l'œil voit tout, je vous invoque : voyez quel traitement les dieux ont infligé à un autre dieu ; voyez quels outrages vont me déchirer dans une lutte qui sera sans fin. Voilà les chaînes indignes que le nouveau maître des dieux a imaginées contre moi. Hélas ! hélas ! je gémis sur l'avenir comme sur le présent. Comment ma peine aurait-elle jamais un terme ? Que puis-je dire ? Je sais clairement d'avance tout ce qui doit arriver, et aucun malheur ne me surprendra. Il faut s'incliner devant le Destin et le supporter le mieux possible, en songeant que contre la nécessité, il n'est pas de victoire. Mais se taire et ne pas se taire, en pareille fortune, sont également impossibles. Je suis asservi à ce joug de malheur pour avoir fait du bien aux hommes en découvrant pour eux la source cachée du feu qui leur enseignera tous les arts et sera d'une si grande ressource ! Voilà le crime que j'expie ; voilà pourquoi je suis enchaîné ici entre ciel et terre... »

Un bruit d'ailes se fait aussitôt entendre autour du rocher. Ce sont les filles ailées de l'Océan qui ont volé auprès du prisonnier et viennent faire entendre à son oreille un chant de sympathie, de consolation et d'espérance. Doucement, après avoir exprimé leur douleur, elles disent à Prométhée qu'il a d'imprudentes audaces de langage, qu'il ne cède jamais aux événements, et que tout est à craindre avec un maître inexorable et dur comme Zeus. Prométhée les met alors au courant par un récit, suivi de dialogue, qui achève de dessiner son caractère. Il y a eu récemment, parmi les dieux, une crise de gouvernement. Les uns voulaient élever Zeus au rang suprême ; les autres lui étaient hostiles : « Si Zeus a

(1) L'*éther*, c'est ici *l'air*, *l'atmosphère*, *l'espace*.

(2) Je crois que ποταμῶν πηγαί (sources des fleuves) est une périphrase pour désigner les nuages qui, par la pluie, entretiennent les sources, d'où sortent les fleuves.

(3) Dans une note de son glossaire, p. 116, Blomfield traduit γέλασμα (τῶν κυμάτων) par « rire » (lenis fluctuum *agitatio*) et veut justifier cette interprétation par un grand nombre de textes ; γέλασμα serait l'analogue de φρίξ employé par Homère, le *frisson* qui ride la surface de l'eau. A mon avis, le sens est tout autre, bien plus conforme aux habitudes de langage lyrique d'Eschyle. Le verbe d'où est tiré γέλασμα signifie bien *rire*, mais il signifie aussi, par une association d'idées toute naturelle, *être propice*, *favorable* ; ainsi Lucrèce dit en parlant de Vénus :

... tibi *rident* æquora ponti.

Ce qui veut dire : « A ton approche, la mer devient *sereine*. » De même ici : la « sérénité » de la mer est indiquée comme formant un contraste d'une ironie douloureuse avec la situation de Prométhée ; et l'épithète ἀνήριθμον, *innombrable*, appliquée (par une abstraction hardie) à la *sérénité* des flots au lieu de l'être aux *flots* eux-mêmes, est tout à fait dans la note du lyrisme d'Eschyle.

triomphé, c'est grâce à moi ; et voilà la reconnaissance dont il m'honore !... Une fois sur le trône, Zeus, méprisant les hommes, *voulait les anéantir et les remplacer par une autre race ; moi seul m'opposai à ce dessein et empêchai que les mortels ne fussent précipités dans l'Hadès ; j'ai eu pitié des hommes, mais on n'a pas eu pitié de moi !* J'ai enlevé aux mortels la terreur de l'avenir : je leur ai donné l'espérance, et, en plus, le feu à l'aide duquel ils pourront faire bien des choses !.. »

Cette scène (et aussi la suivante) peut être considérée dans la première partie comme une incantation magique, doublement altérée par sa transposition successive dans le lyrisme, puis dans l'art du théâtre, mais reconnaissable à quelques traits essentiels. Prométhée chante en s'adressant *impérativement* aux puissances de la Nature : la Nature lui répond aussitôt par l'arrivée des Océanides amies. Telle est la vertu de la mélodie. Ici encore, il est difficile d'admettre que l'action ne se développe pas sur le *logéion* A la fin du dialogue (v.287-291), les Océanides disent qu'elles vont s'approcher de Prométhée et mettre pied à terre pour écouter en détail les explications du Titan. Donc, jusqu'à ce moment, elles ont été en suspens dans les airs ; le secours d'une machine était indispensable pour permettre cette attitude, et c'est seulement sur la « scène » que pareilles manœuvres pouvaient être faites.

3° Second effet de l'incantation magique : monté sur un griffon merveilleux qu'on dirige sans frein, le dieu Océan vient, à son tour, exprimer sa sympathie, — et donner des conseils. Il a bon cœur ; il vient promettre son amitié et ses bons offices, mais avec une sorte d' « opportunisme » bourgeois et sensé qui fait un nouveau contraste avec la grandeur d'âme et l'obstination du supplicié. « Connais-toi toi-même, » dit-il à Prométhée, employant une formule qui, plus tard, devait jouer un si grand rôle ; c'est-à-dire : Rends-toi compte de ce que tu peux faire et de la limite imposée à ta volonté ; quitte cette esprit d'indépendance farouche, pour éviter un châtiment encore plus dur peut-être que celui-ci ; modère ton langage et songe à te tirer d'affaire plutôt qu'à irriter tes ennemis par de nouvelles bravades ! crois-moi : parfois, il faut savoir céder, etc...

La réponse de Prométhée est fière et chevaleresque : il juge inutiles les soucis d'Océan, et , à son tour, en s'oubliant lui-même, il le conseille : « Prends garde que par cette démarche auprès de moi tu ne t'attires une mauvaise affaire (1)... ! Si je suis malheureux, je ne voudrais pas que mon malheur fît celui des autres. »

4° Dans la scène suivante, on entend un nouveau chant des Océanides avec qui Prométhée reprend ensuite le dialogue, pour donner sur ses « crimes » les explications promises ; il rappelle les bienfaits dont il a comblé l'humanité pour qui il souffre et *à laquelle il n'adresse aucun reproche* (2).

« Les hommes vivaient dans l'ignorance, jouets de pures illusions : leurs yeux et leurs oreilles ne leur faisaient connaître que de vaines apparences. Ils ne savaient rien des lois qui déterminent l'ordre des saisons et le cours des astres. Je leur ai enseigné l'arithmétique, l'écriture, la mnémotechnie. Je leur ai appris à soumettre au joug les bêtes sauvages, à conduire les chevaux. Ces chars armés de voiles qui courent sur la mer, c'est moi seul qui les ai inventés... Quelqu'un était-il atteint par la maladie ? on ne savait comment le soigner : c'est moi qui ai montré comment on devait préparer les remèdes contre tous les

(1) V. 342.
(2) V. 454.

maux... C'est moi qui ai révélé aux hommes les richesses cachées dans les entrailles de la terre : le fer, le cuivre, l'argent, l'or. En un mot, tous les arts et toutes les sciences viennent de Prométhée. »

Cette grande image de bienfaiteur et de martyr impose une comparaison. Prométhée sur son rocher fait penser à Jésus sur la croix. A les considérer objectivement, on ne peut s'empêcher de remarquer entre l'un et l'autre des ressemblances, — avec des différences profondes, cela va sans dire. Comme Jésus, Prométhée est victime de l'amour et de la pitié qu'il a eus pour les hommes. Il est « philanthropos ». C'est le Sauveur païen, non sauveur des âmes, mais des existences terrestres. Comme faisait Philippe II à l'égard de certaines villes des Flandres au temps de l'Inquisition, mais avec une barbarie qui a beaucoup plus d'ampleur, Zeus, maître du monde, a condamné à mort, en bloc, le genre humain qu'il veut remplacer par une autre race : c'est Prométhée, dieu de second ordre, mais haut placé dans la hiérarchie féodale de l'Olympe, qui s'oppose seul à cette volonté et empêche l'exécution de ce dessein. Et ce n'est pas par raison supérieure qu'il agit (car l'idée, de refaire l'homme et ce monde sur un plan nouveau n'était pas, en soi, une mauvaise idée, bien que Zeus me paraisse poussé par la jalousie seule), mais par sentiment : il a *pitié*. Et quand on lui dit : « Voilà où t'a conduit ton amour pour les hommes ! » il n'a pas un mot de regret ou de reproche ; il a même un langage qui, en impliquant l'idée d'une humanité oublieuse ou ingrate, ressemble à celui du pardon. Il est donc martyr de sa générosité et de sa bonté. Ce qu'il signale surtout, dans le supplice contre lequel il proteste, – supplice sans fin, éternellement renouvelé, sans mort et résurrection compensatrices, — c'est l'indignité, l'humiliation infligée à lui, qui est dieu (1). C'est quelque chose d'équivalent à l'infamie de la croix et à la torture entre deux larrons. Il montre, certes, une fierté indomptable ; cependant, lui aussi, il se résigne à l'inéluctable Nécessité.

Voilà des analogies, au moins extérieures, qu'on ne peut s'empêcher de voir. Quant aux différences, j'en marquerai une seule.

Ce qui fait la misère de l'homme, y compris la dépravation ou l'immoralité que les fondateurs de religion peuvent lui reprocher, c'est son ignorance. Si l'homme connaissait la vérité intégrale, le secret de la vie, les lois essentielles du monde où nous sommes, il ne pourrait manquer d'être moral, — en même temps qu'heureux — parce qu'il lui serait impossible, étant doué de raison, de ne pas conformer ses actes à ce qui est vrai. Science et morale, nécessairement, ne feraient qu'un. C'est la demi-science, la vue incomplète des choses qui seule permet la coexistence du savoir et de l'immoralité. Telle est l'opinion de Platon, et elle est d'une justesse évidente. Si donc un Dieu descend parmi les hommes pour les régénérer et les « sauver », nous comprenons instinctivement son rôle comme celui d'un possesseur de la vérité qui vient déchirer les voiles d'illusion et d'erreur de toutes sortes au milieu desquels nous nous agitons, pour nous donner la vision claire et directe du vrai. (Par *vérité*, j'entends celle du physicien, du chimiste, de l'astronome, etc., etc.)

Jésus n'a qu'une doctrine morale, sublime, mais très distincte de tout cela, et *à part*. Il n'a pas de doctrine scientifique. Il fait des miracles, comme celui de la

(1) V. 93, 97, etc. « δεσμὸν ἀεικῆ », chaîne *humiliante*, telle est la première forme de sa protestation, et il revient souvent à cette idée.

main desséchée, du paralytique, de l'aveugle, etc., mais il ne fait rien qui ressemble à un enseignement de l'art de guérir. De tels miracles n'ont d'autre objet que de prouver sa divinité ; ce sont des merveilles isolées, sans lendemain. Jamais il ne songe à parler des lois constitutives de l'univers et à montrer à l'homme comment son activité peut s'exercer utilement sur la nature et en tirer parti. Tout autre est Prométhée. Prométhée, lui, n'a pas de doctrine morale ; en revanche, il nous est présenté comme ayant une doctrine scientifique. Il crée la science des nombres (1). Il est l'inventeur et le propagateur des « arts » (τέχναι), ce dernier mot n'ayant aucune signification « artistique » (car Prométhée, pas plus que Jésus, n'a de doctrine esthétique), mais désignant toutes les formes utiles du travail humain, telles que la façon d'extraire et de travailler le métal, de construire des bateaux, de cultiver le sol, etc.

Voilà certainement un sujet de drame grandiose. Nous allons voir s'étendre et s'élever encore son intérêt dramatique.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

La Société des professeurs du Conservatoire

Les professeurs du Conservatoire national de musique et de déclamation ont une « Société mutuelle », fondée en 1906 par le regretté Alphonse Duvernoy. Président : M. Abel Combarieu, conseiller-maître à la Cour des comptes ; membres du Conseil : M. Louis Leloir, de la Comédie-Française, trésorier ; M. Paul Taffanel, secrétaire ; M. Edmond Duvernoy, M. Albert Lavignac, M. Maurice Lecomte, M. Charles Lefebvre, M. Edouard Nadaud, professeurs ; M. Henri Décugis, conseiller judiciaire.

Sur cette excellente Société, digne d'être encouragée entre toutes par les amis de la musique et du théâtre, nous ne donnerons pas de renseignements, heureux de laisser ce soin à un écrivain de haute autorité, M. Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, qui avec sa finesse et son esprit habituels a bien voulu écrire les pages exquises qu'on va lire.

Les Parisiens aiment passionnément le Conservatoire. Ils le lui témoignent, au moins une fois l'an, pendant la période des concours publics. L'enthousiame populaire aime à se traduire par un peu d'émeute A la fin d'une séance où le jury venait, selon la tradition, d'être abondamment conspué, il me souvient d'avoir entendu un maître illustre tenir des propos pleins de sagesse. Comme on lui manifestait quelque surprise qu'il daignât exercer, par pure obligeance, une magistrature aussi périlleuse : « Oh ! disait-il, ne vous méprenez point ! Ces petites tempêtes servent à prouver que nous sommes une institution chérie de la foule. Je serais, pour ma part, désolé de n'être pas sifflé de temps en temps ; je verrais là la marque d'une certaine désaffection. Cela signifierait que nos concours ont cessé de représenter un événement parisien. J'ai senti aujourd'hui que le Conservatoire est toujours aimé. »

(1) Il est vrai qu'on a interprété diversement (si mes souvenirs sont exacts) le vers 468. On a lu : ἀριθμόν, ἔξοχον σοφισμάτων, avec une virgule entre les deux premiers mots, ce qui signifie : *l'arithmétique, source de tous les talents* (c'est l'interprétation de Blomfield, à laquelle je me rallie) ; d'autres ont lu : ἀριθμόν ἔξοχον σοφισμάτων, ce qui peut être traduit : *un très grand nombre de talents.*

Et le délicieux philosophe que fut Ludovic Halévy ajoutait, avec un bon sourire : « Je l'aime tant, cette vieille maison, d'où est sortie tant de gloire ! Nous sommes quelques-uns à savoir ce qu'elle abrite de dévouement. Il n'en est pas de pareille au monde. »

Quelle jolie page eût pu écrire Halévy pour expliquer que cet admirable dévouement des professeurs du Conservatoire se voit trop souvent mal récompensé ! L'État les élève à la dignité de fonctionnaires. Les sachant idéalistes par définition, il craindrait sans doute de les offenser en leur attribuant des appointements excessifs ; il les traite tout à fait en amis. Un traitement de 1.500 francs au début ; 2.400 francs en fin de carrière. La bienveillance des pouvoirs publics va plus loin encore. En leur qualité de participants au budget, les maîtres du Conservatoire jouissent du précieux privilège de verser à la Caisse des retraites une part importante de leur salaire. Le sage législateur n'ignore point que les artistes entendent mal l'esprit d'économie ; aussi considère-t-il comme un devoir d'épargner pour eux.

Il a tout prévu, le sage législateur. Sauf ceci : que, neuf fois sur dix, l'artiste fonctionnaire, à qui est réservée une pension de retraite, meurt sans pouvoir la toucher. Il est fort rare qu'un professeur du Conservatoire accomplisse le cycle de trente années de services exigé par la loi. L'État n'accorde sa confiance qu'à ceux que la célébrité lui désigne. On peut être élève du Conservatoire à partir de l'âge de neuf ans. C'est généralement après la quarantaine qu'on est jugé digne d'y professer. Le titulaire d'une classe donne à l'État vingt ou vingt-cinq années de sa vie. L'âge arrive, la virtuosité s'affaiblit, l'heure du repos sonne impérieusement. Cette chère classe, il la faut quitter. L'administration vous remercie et vous rend hommage. Elle voudrait bien joindre à l'expression de sa gratitude un petit brevet de pension. Impossible, hélas ! La cigale s'en va tristement et pauvrement vieillir, dépourvue pour avoir trop chanté. Cependant la fourmi garde son épargne. La Fontaine n'a pas prévu cette cruauté : les cigales ayant économisé en pure perte !

Hâtons-nous de dire qu'il n'y a de reproche à faire à personne. L'État fait de son mieux. Il est représenté le plus souvent par un ministre qui est homme d'esprit et homme de cœur. On cherche et on l'on trouve le plus souvent, dans un coin du budget, quelques maigres ressources qui remédient tant bien que mal à l'injustice de la loi. Mais quoi ! quelque bonne grâce que l'on y mette, cela s'appelle l'aumône. Elle est douce à pratiquer, l'aumône ; moins douce à recevoir, lorsqu'on a l'âme fière.

Un des professeurs du Conservatoire eut l'idée très simple qu'une corporation de cigales pourrait se constituer au pays du mutualisme. Alphonse Duvernoy persuada à ses camarades que le mieux était de s'aider entre eux. Ce vaillant et gai compagnon n'est plus là pour assister aux premiers succès de l'œuvre de solidarité qu'il a fondée. Ses continuateurs ne sont pas hommes à laisser sa mémoire en oubli. Ils lui témoignent leur gratitude en réalisant sa pensée tout entière. *La Société mutuelle des professeurs du Conservatoire* est maintenant une très robuste et très vivante réalité.

De chers amis, Taffanel, Abel Combarieu, me demandent de la présenter au public. J'accepte de bien grand cœur l'honneur qu'ils me font là. Ils eussent pu choisir un plus éclatant patronage. J'interprète ainsi leur affectueuse démarche : ils me soupçonnent de quelque compétence dans la question. Un ancien direc-

teur des Beaux-Arts est renseigné mieux que quiconque sur la mélancolie des vieillesses d'artistes. Ce qu'il sait aussi, et ce qu'il ne saurait oublier, c'est la dette, chaque jour grossissante, que tout le monde contracte envers les gens de la musique et du théâtre. Fera-t-on jamais le compte des sommes que les virtuoses de tous genres versent annuellement au libre budget de la charité ? Tel chanteur, tel musicien d'orchestre, qui termine sa carrière dans la gêne, a passé sa vie à soulager la misère des autres. On sait toujours où les trouver pour leur demander, au service d'une bonne action, le sacrifice d'une heure de loisir. Ils ne se lassent jamais de dire *oui* à toutes les quêtes, ces inlassables donateurs !

On ne m'a pas demandé de quêter pour eux. Je le regrette. Je l'aurais fait sans scrupules. Ce serait la justification de l'amicale confiance qu'ils me témoignent. Au risque de dépasser mon mandat, je signale aux hommes de bonne volonté un moyen agréable et facile d'amortir un peu de la vieille dette de gratitude que nous avons tous à acquitter. La Société fondée par Alphonse Duvernoy se compose de membres participants. Ceux-là versent un droit d'admission de vingt francs et quatre francs par mois pendant leurs années d'activité. Les participants doivent être tous, aux termes des statuts, membres du corps enseignant du Conservatoire. Mais, je vous en prie, lisez attentivement l'article 6 : « Toute autre personne peut devenir membre honoraire sur sa demande et par décision du Comité d'administration. » Vous vous sentez déjà, n'est-il pas vrai ? l'ambition de mériter ce titre de « membre honoraire ». Sachez bien que vous vous trouverez en belle compagnie. Une cotisation de vingt francs par an suffira à vous faire obtenir cette dignité. Êtes-vous plus ambitieux ? Un versement de 500 fr. assure le titre de « membre bienfaiteur ». Les statuts prévoient sagement que cette somme « peut être supérieure ». Il ne faut décourager personne, au pays de la générosité.

Les membres de la *Société mutuelle des professeurs du Conservatoire* rêvent de constituer un capital qui permettrait de donner aux retraités, à cinquante ans d'âge, et après dix années de services, une pension de vingt-cinq louis. Ce rêve, on l'avouera, n'a rien d'excessif. Il suffirait de trois ou quatre Mécènes — pourquoi d'ailleurs en limiter le nombre ? — pour que ce songe d'opulence devînt très vite une belle et bonne réalité. Mais, nous le répétons, les musiciens mutualistes ont l'orgueil de compter surtout sur eux-mêmes. C'est par excès de zèle que je me permets de signaler leur œuvre à l'attention publique. Nous vivons dans une période de merveilles. Le mutualisme, cette religion du siècle, fait des prosélytes jusque dans la grande famille de l'insouciance ! Ses miracles sont modernes. A vrai dire, l'idée est aussi ancienne que la sagesse humaine. Plus de deux cents ans avant notre ère, Théophraste écrivait : « Il existait chez les Athéniens et dans les autres États de la Grèce des associations ayant une bourse commune, que leurs membres alimentaient par le paiement d'une cotisation mensuelle. Le produit de ces cotisations était destiné à donner des secours à ceux d'entre eux qui avaient été atteints par une adversité quelconque. » Le vieil auteur ne nous dit pas si, dans la république athénienne, les orchestres des Panathénées se composaient de mutualistes. Peut-être a-t-il fallu attendre la république athénienne de 1908 pour réaliser ce progrès.

Il se réalise enfin, grâce à quelques hommes d'initiative intelligente et de bonne volonté. C'est une heureuse création de plus, dont il faut faire honneur à cette pauvre chère époque contemporaine que nous nous plaisons à calomnier.

Elle a du bon, quoi qu'on en dise. Dans un ouvrage publié en 1826, exhumé par Alfred Franklin, *Vie publique et privée des Français*, l'auteur semble croire que le métier de musicien enrichit nécessairement son homme. « Les musiciens, dit cet écrivain optimiste, ont en général le ton de la bonne compagnie qu'ils doivent à la fréquentation du grand monde. Si l'on disait autrefois « ivrogne comme un musicien » et « gueux comme un peintre », aujourd'hui ni l'un ni l'autre ne se disent, si ce n'est des musiciens de guinguettes et des peintres de cabarets. Les professeurs de musique vocale ou instrumentale en réputation seraient pour ainsi dire déshonorés s'ils ne faisaient pas leurs courses dans un cabriolet élégant, et s'ils entraient dans un brillant salon avec des souliers crottés et des pantalons marqués de taches de boue. » Cet homme aimait assurément la musique. Il est visible que la sympathie l'égare et qu'il prend ses désirs pour la réalité. On a vu parfois, depuis 1826, « des musiciens de premier ordre » mener une vie moins fastueuse. Avec une pension de retraiie de cinq cents francs, il va être permis à quelques-uns d'entre eux de se rapprocher de cet idéal.

Henry ROUJON,
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.



LEÇONS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE RYTHME DANS LA MAGIE ET DANS LA MUSIQUE. (*Suite.*)

§ 6. — **Le rythme ternaire.**

Pour composer le vers de son incantation dans le texte cité plus haut, le magicien emploie trois mots différents, mais de mesure pareille (*rica, rica, sero*) ; le musicien conserve la même formule rythmique, mais obtient la variété soit en déplaçant la formule sur d'autres degrés de la gamme, soit en la transposant.

Autre exemple de strophe à rythmes ternaires :

(BEETHOVEN, *Sonate* op. 2, n° 2.)

Dans la strophe de l'*allegreto* de la même sonate, le nombre des vers est tout autre, mais le rythme ternaire est reconnaissable comme fondamental :



Ce qu'on appelle en musique la « carrure », c'est-à-dire la symétrie rythmique organisée en 4 ou 8 mesures, peut très souvent se ramener à un rythme ternaire où la même formule, lorsqu'elle revient pour la troisième fois, est suivie d'une sorte de paraphe d'achèvement ou de conclusion.

Dans la phrase suivante (Beethoven, op. 2, n° 2) :



on peut considérer la formule 3 comme équivalant à



Je citerai encore :



(Beethoven, *adagio* de la *Sonate* op. 53.)



(Beethoven, *presto* de la *Sonate* 31, n° 3.)

Dans la strophe suivante, nous trouvons le même rythme, mais sur un plan beaucoup plus vaste. La strophe est un système grandiose composé de trois strophes secondaires ; chacune de ces strophes est elle-même formée de trois périodes ou longs vers dont chacun est construit sur le principe du rythme ternaire avec développement ou variante à la troisième reprise de la formule :

I

1er vers

2e vers

3e vers

II

4e vers

5e vers

e vers

III

7e vers

8e vers

9e vers

(Beethoven, *Son.* op. 31, n° 2.)

Voici une autre strophe où la symétrie est binaire, mais obtenue avec des éléments ternaires. Deux phrases se répètent deux fois chacune; mais chacune de ces phrases se compose d'une même formule répétée trois fois avec ce que j'ai appelé un paraphe d'achèvement ou une clausule ajoutée à la troisième reprise :

I (A) 1 2 3

II (A) 1 2 3

III (B) 1 2 3

IV (B') 1 2 3

(BEETHOVEN, op. 54.)

De même :

1er vers 1 2 3

2e vers 1 2 3

Strophe 1

anacrouse

1er vers 1 2 3

2e vers 1 2 3

Strophe 2



(BEETHOVEN, *rondo* de la *Sonate* op. 49, nº 1.)

§ 7. — **Autres nombres magiques.**

La répétition quaternaire est tout aussi fréquente, et la carrure musicale qui, aujourd'hui, nous apparaît comme fondée sur un principe rationnel ou esthétique a aussi des origines dans la magie.

Dans une cérémonie très curieuse de la Société Hœthu-Ska (Indiens des États-Unis), on offre une pipe au dieu du tonnerre, Wakonda, en la présentant aux quatre points cardinaux, tandis que l'assemblée dit une prière chantée dont Miss Fletcher donne la mélodie. De même, dans le *wa-wan*, il y a un rite où l'on trace un cercle, plus quatre lignes indiquant les quatre vents ou côtés de l'espace.

Même fait et même usage, pour des raisons identiques, chez les Égyptiens. Les inscriptions de la chambre mortuaire, dans la pyramide du roi Ounas, en indiquant la formule et le geste qui doivent accompagner la présentation de l'offrande, ajoutent à maintes reprises : *dire quatre fois*. Il en est de même dans le papyrus du British Museum contenant le chant des pleureuses. L'invocation à Osiris est suivie de cette indication : *quatre fois*.

Les faits qu'on pourrait accumuler sur ces divers points (usage de la répétition ternaire et quaternaire en magie et en musique) sont tellement nombreux qu'il faut renoncer à tenter une énumération. Je dois me contenter d'indiquer des principes généraux que je résume ainsi :

Il y a eu non pas un, mais plusieurs nombres rituels dans la magie ; de même il y a non pas une, mais plusieurs formes types de répétition dans la composition musicale. Ces divers rythmes ne sont pas plus contradictoires que l'étymologie de différents mots pris dans les langues romanes et rapprochés de leurs origines latines. Un langage n'est pas organisé d'après une règle unique. S'il y a eu un âge où, incontestablement, la musique a fidèlement reproduit des types de composition empruntés à la magie, il y a eu un moment où, ne conservant que le principe traditionnel et très général de la répétition, la musique l'a librement interprété.

§ 8. — **Traitement d'un motif donné.**

Dans la strophe américaine citée plus haut, le même mot se répète bien, mais en s'abrégeant de plus en plus. *I'hare* devient *'hare*, puis *'ahe*.

C'est l'équivalent de ce que l'on appelle en prosodie ou en musique un rythme « acéphale ». Ce mode de langage est aussi celui de Beethoven, à qui il arrive de reproduire un thème (…) en le réduisant jusqu'à …. Ainsi à la fin du premier mouvement de cette cinquième symphonie, on trouve :



Autre exemple de répétition très simplifiée (*andante* de la première symphonie) :

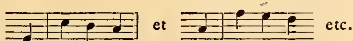
Le thème initial est



De cette proposition Beethoven ne répète que l'ossature (…) en élaguant tous les degrés intermédiaires qui conduisent à ce sommet et en transposant en *ré* ♭ (sur un rythme d'accompagnement par le quatuor) :



Dans le *trio* qui suit un *scherzo*, on trouve ainsi des anacrouses de quatre doubles croches, simplifiées :



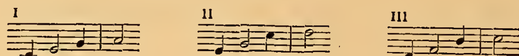
La répétition, en musique, a beaucoup de formes. Elle peut avoir lieu dans une autre tonalité (*transposition*) ou dans une autre partie (*imitation*); elle peut être mélodique (reproduction des mêmes notes) ou rythmique (reproduction des mêmes durées sur des notes différentes) ; intégrale ou fragmentaire. Quand elle est intégrale, elle conserve la même étendue au thème type (vers, phrase ou période) ; mais elle peut se borner à répéter les notes essentielles de la formule en supprimant les notes accessoires telles que broderies, redoublements, notes de passage ; elle peut aussi faire l'inverse et introduire ces accessoires là où ils n'existaient pas d'abord. Quand elle est fragmentaire,

elle reprend tantôt le début, le milieu ou la fin de la formule : ce fragment une fois choisi, elle le reproduit tel quel, ou bien lui donne un développement plus ou moins riche.

Voici, dans un autre chef-d'œuvre de Beethoven, l'ouverture de *Fidelio*, un exemple de répétition transposée, fragmentaire, avec un développement où nous retrouvons les procédés fondamentaux de l'incantation indienne :



Voilà une ample et admirable période de 34 mesures, d'un sens musical très net et très riche, qui est tout entière construite sur une brève idée rythmique : | ♩ 𝅗𝅥 ♩ |. Cette idée est transposée deux fois, ce qui divise l'ensemble en trois parties inégales :

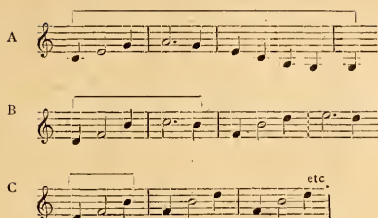


La 2e partie reproduit exactement la 1re, sur d'autres degrés de la gamme. La 3e partie, en reprenant pour son propre compte le principe de la répétition, est d'abord une reprise rythmique du thème initial ; en second lieu, elle permet de signaler les analogies suivantes :

Dans la strophe verbale que j'ai prise comme exemple, il y a une formule qui reçoit successivement des abréviations :

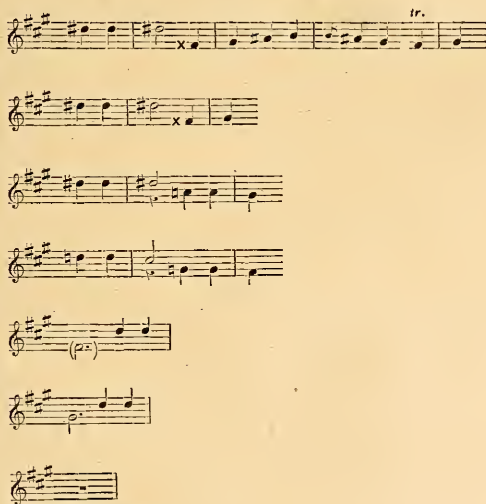
A. — *Hare*,
B. — ...*ahe*,
C. — ...*he*.

Nous avons, dans le système de Beethoven, quelque chose d'analogue, sauf que c'est la fin, et non la tête de la formule, qui est réduite :



Dans B, les deux premières mesures de A sont seules répétées ; dans C, c'est une seule mesure de A, rythmiquement répétée, qui reparaît. (Cet amoindrissement est racheté par une répétition très longue de ce fragment, le seul du thème initial qui ait été retenu.)

Dans le *scherzo* de la sonate op. 2, n° 2, on trouve une idée successivement réduite jusqu'à la suppression totale (une mesure de silence) :



(Beethoven, *Sonate* op. 2, n° 2.)

Je rapprocherai cette progression décroissante aboutissant à la suppression totale, à la pause, d'une formule magique donnée par Marcellus. Pour guérir des glandes, il faut les tenir avec deux doigts, et dire, le matin ou le soir, le *carmen* suivant : « il y a *neuf* glandes sœurs, il y a

huit glandes sœurs, etc. », jusqu'à *un*; puis recommencer, jusqu'à *zéro*: *Novem glandulæ sorores, octo glandulæ sorores, septem glandulæ sorores, sex glandulæ sorores, quinque glandulæ sorores, quatuor glandulæ sorores, tres glandulæ sorores, duæ glandulæ sorores, una glandula soror* ||. *Novem fiunt glandulæ, octo fiunt glandulæ, septem fiunt glandulæ, sex fiunt glandulæ, quinque fiunt glandulæ, quatuor fiunt glandulæ, tres fiunt glandulæ, duæ fiunt glandulæ, una fit glandula,* NULLA FIT GLANDULA.

(Marcellus, *De medicamentis*, XV, 102.)

§ 9. — **Autres façons de traiter un motif.**

Les faits qui viennent d'être rapprochés nous invitent à pousser plus loin nos observations.

Diversifier une formule en la mutilant, en l'amputant de la syllabe finale ou initiale, est un procédé qui peut s'allier, en passant chez un Beethoven, à la pensée musicale la plus haute, mais qui, chez les primitifs, paraît tout rudimentaire et pour ainsi dire négatif. Le procédé positif consiste à modifier certains sons de la formule ou à les enrichir. Caton l'ancien recommande l'usage du *carmen* suivant pour guérir les luxations :

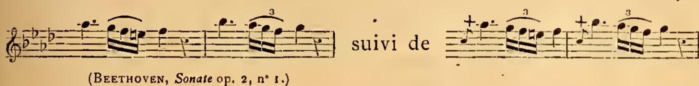
Huat, hauat, huat,
Ista, pista, sista,
Ariès, dardariès, astatariès.

C'est un rythme ternaire double (répétition du mot, puis du vers), mais d'un genre particulier. Le thème *ista* étant donné, il reparaît précédé d'une consomme explosive (*p*), puis d'une sifflante (*s*). Le thème *Dariès* reçoit d'abord un redoublement de sa syllabe initiale (*dar-dar*), puis, à la troisième fois, il est précédé d'une sorte d'anacrouse par redoublement qui constitue un essai de variation ou de développement fondé sur la répétition du son *a* et sur l'analogie des dentales *t* et *d*. Tout cela, musicalement, est très simple et très net, conforme à l'usage des compositeurs. Ainsi, dans sa 1re symphonie, Beethoven, après avoir dit [notation musicale], écrira :

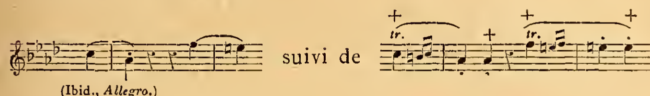
[notation musicale] et, plus loin : [notation musicale]

Après avoir dit : [notation musicale], il dira : [notation musicale]

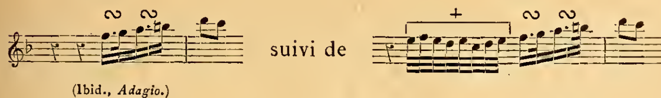
Ista, pista ou *Dariès, dardariès*, ont pour équivalents des variantes comme celle-ci :



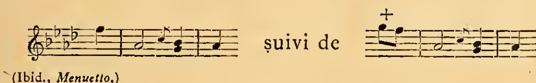
(Beethoven, *Sonate* op. 2, n° 1.)



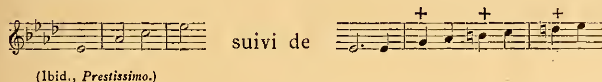
(Ibid., *Allegro*.)



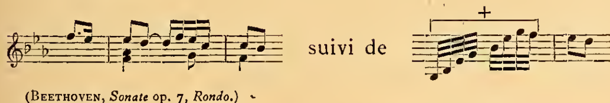
(Ibid., *Adagio*.)



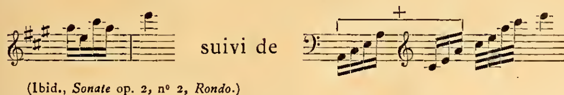
(Ibid., *Menuetto*.)



(Ibid., *Prestissimo*.)



(Beethoven, *Sonate* op. 7, *Rondo*.)



(Ibid., *Sonate* op. 2, n° 2, *Rondo*.)

Beaucoup de mots magiques reçoivent, dans les formules organisées en vers et en strophes, des additions qui, au point de vue rythmique, sont des anacrouses, et, au point de vue mélodique, peuvent être assimilées à des broderies du son initial. D'autres fois, on trouve des changements organiques (allitération) ou un essai pour associer un thème donné à un thème nouveau, par exemple dans ce *carmen*, répété également trois fois, contre le mal de la luette :

crissi, crasi, cancrasi.

Voici des faits moins généraux auxquels il sera plus intéressant de s'arrêter.

§ 10. — Le renversement.

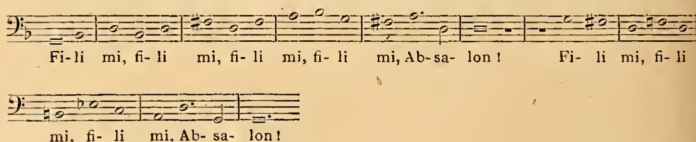
Nous possédons quelques formules de magie assez curieuses :

— Laki, laki, ô laki mou | mou, kila (ô) kila, kila ;
— *iè, iè*, | , *iu* | , *aè, aiè* | , *uoô* | , *aèi, aèi aèi* | , *aôa, aôa, aôa* | ,
— *iaô, ôai, ôai* | , *aiô, ôia* | *iôa, iôa, ôai.*
(Papyrus magique du *British Museum*, CXXI, v. 316-8.)
— *Ablanatanalba* (ibid., 713). — *Crammacamarc* (ibid., 690).

Dans la première, il y a une répétition à rebours, mais syllabique : *mou kila*, au lieu de *laki mou*. Dans d'autres, la répétition à rebours est littérale : *ôai* au lieu de *iaô*. Les mots *ablanatanalba* et *crammacamarc* peuvent être lus indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche, et restent les mêmes dans les deux cas.

Cette reprise, en commençant par la fin, d'une série de sons, a été une des modalités du langage magique. C'est un procédé que l'on a essayé d'introduire dans la poésie antique (vers *boustrophiques*) sans pouvoir l'y installer, mais qui est assez fréquent dans la grande musique vocale et instrumentale ancienne, avec des formes plus ou moins rigoureuses.

Le célèbre organiste du XVII[e] siècle, Heinrich Schütz, fait dire à une basse solo, dans une sorte de marche mélodique :

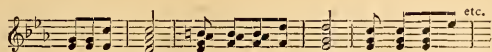


Il y a là, sans parti pris et sans gageure manifeste, l'application instinctive à reprendre un dessin mélodique ascendant et à lui donner, à partir de la sixième mesure, un mouvement opposé au premier, tout en conservant la même allure rythmique et, autant que possible, les intervalles.

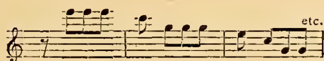
Nous retrouvons ce procédé dans le détail de la phraséologie musicale ; ainsi, dans la 5[e] symphonie de Beethoven, les seconds violons répètent à rebours ce que viennent de dire les premiers violons :



Dans le développement du thème fondamental, on remarquera une répétition *ascendante :*



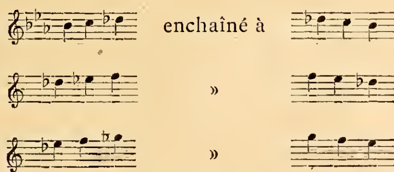
suivie, lorsqu'elle est arrivée à l'octave, d'une autre répétition *descendante* et de même rythme, comme si la phrase refaisait à rebours le même chemin :



L'équivalent des constructions *aiô-ôia* et *aôa-aôa* apparaît dans le détail de la phrase suivante (même symphonie, un peu plus loin) :



Cette phrase contient, en effet :

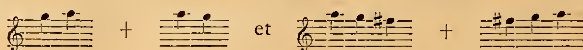


Voici l'air de Papageno dans la *Flûte enchantée :*



La broderie supérieure et inférieure d'une note peut être ici consi-

dérée comme donnant lieu à deux formules de mouvement contraire avec une note commune. C'est ainsi que, dans ce début, nous avons :



encadrés par *si la sol* | *sol la si.*

Plus loin, nous trouvons : *la ré* + *ré la.*

L'ingéniosité des musiciens a transporté cette forme mélodique dans la composition à plusieurs parties. Un thème donné peut (en certains cas) se servir à lui-même d'accompagnement s'il est placé à rebours au-dessous de sa forme normale.



B, lu de gauche à droite, est la reproduction de A lu de droite à gauche ; lu de droite à gauche, il est la reproduction de A lu de gauche à droite.

M. Saint-Saëns a employé cette forme d'écriture dans une page souvent citée dans son *Ascanio.*

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE PRIMITIFS

§ 1. — **Le bruit et la musique.**

Dans un livre récent sur la musique primitive je trouve une idée très simple sur l'origine des instruments de musique. « Un des traits les plus curieux, dit M. Hermann Smith, du caractère de l'homme, c'est son goût manifeste pour le bruit très exagéré. Les autres animaux sont effrayés par le bruit ; mais l'animal humain se livre délibérément à une orgie de bruit pour obtenir une satisfaction physique de l'oreille (1). » Pour un musicien, il y a là un paradoxe énorme, puisque tout l'art musical repose sur la distinction du bruit et du son ; mais beaucoup de

(1) *The World's earliest music traced to its beginning in ancient lands*, par Hermann Smith, London, ch xix.

faits semblent l'autoriser. Chez les Chinois, les instruments les plus estimés, indispensables dans les cérémonies rituelles et les fêtes sociales, sont les cloches, les carillons, les gongs. Beaucoup de sauvages, dit A. Smith, se livrent à des manifestations sonores appelées « musique », mais perçues en réalité comme bruit. En Afrique, sur les rives du Niger et de ses affluents, le rythme des danses est marqué par la calebasse-trompette (*akpale*) ou avec des cloches de fer que l'on frappe avec un instrument de bois ou un marteau plat en cuir. Dans les cérémonies religieuses, les tambours font un bruit incroyable : on ne peut le comparer qu'à celui qu'on entend chez les Tiers et les Nayars, peuples de l'Inde qui habitent sur la côte du Malabar, où l'on établit des relais de « tambourineurs », afin de pouvoir continuer ce tapage pendant plusieurs jours, sans s'arrêter.

Ce goût du bruit nous serait particulier. Le chant, la musique et la danse sont habituellement employés, dans les religions orientales, pour charmer l'Esprit dont on attend quelque chose ; mais il est possible qu'on ait eu assez souvent recours à la musique uniquement pour faire un bruit insolite et attirer par ce bruit l'attention de l'Esprit. Dans la Bible, nous assistons à une sorte de concours magique et de défi entre les prêtres de Ba'al et Elie. Il s'agit d'allumer le feu de l'autel, par la seule puissance de l'incantation. Les prêtres de Ba'al crient, appellent éperdument leur dieu, du matin jusqu'à midi : « Exauce-nous ! » hurlent-ils, mais sans résultat. Ironiquement, Elie leur conseille de crier plus fort : « Peut-être, dit-il, votre dieu est-il distrait, ou occupé ailleurs, ou en voyage, ou endormi. » Pour nous, crier n'est pas chanter ; pour certains primitifs, c'était peut-être la même chose. Les manifestations de la voix n'auraient pris un caractère musical que peu à peu...

Les grondements du tonnerre, au milieu de l'orage, ne nous déplaisent pas. En parlant de telle récente bataille d'Extrême-Orient, on a pu dire qu'une multitude de canons tonnant tous à la fois avaient une sauvage et sublime beauté. J'accorderai même que dans la musique de certains compositeurs modernes — celle d'un Berlioz, d'un Wagner, etc., — on trouve une recherche de la quantité et de la masse où il est difficile de ne pas voir un certain amour du tapage...

Il est cependant difficile de se contenter de cette idée pour expliquer les origines de l'art musical, dont l'évolution serait incompréhensible avec le principe posé par M. Smith.

Il faut d'abord remarquer que si certains sauvages font une « musique » très bruyante, c'est, de leur propre aveu, pour chasser les mauvais Esprits. Ensuite, au lieu de dire que nous aimons « le bruit pour le bruit », je croirais plutôt que nous l'interprétons comme signe de

puissance et comme manifestation de la volonté ; au moins n'est-il pas permis d'en conclure que ce goût est le principe de toute la série des faits musicaux, et qu'il ne peut pas exister à côté de lui, en même temps, un goût très différent. Notre nature n'est pas aussi simple. On pourrait dire qu'elle est faite de contradictions. Le silence absolu, en certaines régions (comme le lac de Kœnigsee, en Bavière) ne me paraît pas moins beau que le vacarme de mille canons sur un vaste champ de bataille. Nous aimons la dissonance ; nous aimons aussi la consonance. Nous aimons le mouvement et le repos ; nous aimons la liberté et l'obéissance, etc., etc.

Ce qui ne permet pas d'adopter l'opinion que je viens de citer, c'est que les témoignages les plus anciens relatifs aux instruments suggèrent de tout autres idées que celle de « bruit exagéré » (*super-exaggerated noise*). On peut les étudier à un point de vue très différent.

Je laisse d'abord de côté les sifflets dont les chasseurs se servaient comme moyen d'appel, dans la forêt. Il y en a un très grand nombre ; s'il fallait croire certains archéologues, quelques-uns de ces instruments mériteraient une dénomination plus noble tout en étant les témoignages d'un art préhistorique très reculé. Ainsi, de petits tubes en os d'oiseau, polis à l'orifice, et ayant parfois un trou latéral, ont été considérés comme ayant formé une flûte de Pan et attesteraient l'existence de la musique dans l'âge du renne (Viette, en 1875). L'idée de « flûte de Pan » est séduisante, commode ; les archéologues en abusent un peu. D'ailleurs, on est loin de s'accorder sur la vraie nature de ces minuscules objets, et leur caractère musical est très contestable. Tout au plus peut-on constater, à l'âge du renne, l'usage du sifflet en os perforé, et dire que « de nombreuses phalanges de renne, ou de Saïga... rendent des sons sibilants très aigus, dont la note varie suivant la dimension et les dispositions du trou (1) ».

§ 2. — **Ordre d'ancienneté probable.**

Les instruments de musique les plus anciens que nous connaissions (ce qui ne veut pas dire qu'ils soient réellement les plus anciens) sont des instruments à cordes. Quand l'instrument n'a que trois cordes, comme les guitares qu'on a trouvées dans les monuments figurés de l'Égypte

(1) J. Déchelette, *Archéologie préhistorique* (Picard, 1908, p. 203). L'auteur dit que l'interprétation de ces objets est due à Ed. Lartet, et renvoie, pour cette étude, aux *Alluvions et cavernes* de S. Reinach, p. 220, n. 5.

antique, on peut affirmer qu'il appartient à une époque relativement récente, car il était traité d'après le même principe que notre violon actuel : et le fait de jouer une mélodie avec un petit nombre de cordes que l'on raccourcit sur un manche pendant l'exécution est incompatible avec l'enfance de la musique ; il a fallu de grands progrès pour qu'on arrivât à ce résultat, et même pour que l'idée d'un tel mode d'exécution vînt à l'esprit.

Nous connaissons aussi des harpes ou des lyres qui remontent à vingt, à trente siècles avant l'ère chrétienne (1), et où l'on trouve 7, 8, 10, 12 cordes et plus, chacune ayant pour fonction de donner un son unique et distinct, sans que les doigts aient à intervenir pour élever le son ou pour l'abaisser. Ce système est plus simple, mais il suppose encore une science assez avancée : il aurait été impraticable à des musiciens qui n'auraient pas d'abord étudié avec soin la nature des sons, la loi de leur production, le rapport de leur acuité ou de leur gravité avec la longueur des cordes. Nous savons que ces connaissances spéciales ont été possédées de très bonne heure par les Égyptiens : je crois même qu'ils les ont transmises aux Grecs avec beaucoup d'autres choses, et que, par exemple, la lyre grecque d'Hermès (trois cordes) est un souvenir de la guitare égyptienne ; mais quand nous sommes en présence de l'une des deux sortes d'instruments que je viens d'indiquer, quelle que soit son antiquité par rapport à nous, nous ne sommes pas fondés à dire que nous nous trouvons en présence d'un instrument « primitif ».

Il en est un peu de ces monuments de musique instrumentale trouvés dans les tombes comme de certains monuments de l'architecture : les pyramides d'Égypte, construites sous les Pharaons, sont œuvre *antique*, mais non œuvre *primitive* ; elles supposent une société très bien organisée, capable d'un travail discipliné, l'art de bâtir, la connaissance de la géométrie, etc. Or, par « primitifs », j'entends les hommes qui sont tout à l'origine de la civilisation, encore incultes. Donc, les harpes ne sont pas, dans l'histoire, des points de départ ; ce sont plutôt des points d'aboutissement.

Bien que la théorie de la genèse et de l'évolution des instruments ne puisse encore être faite, voici, je crois, ce qu'on peut dire de plus raisonnable sur ce point.

L'homme s'est d'abord servi de deux organes qui lui ont été fournis par la nature et qui ont été le principe de deux séries d'inventions : la

(1) Ainsi le harpiste représenté dans le mastaba (chambre mortuaire) de Dahchour, et remontant à la XII[e] dynastie (conservé au musée du Caire).

voix et les mains. Ce sont les prototypes des instruments à vent et à percussion.

1° Les instruments à vent ne sont d'abord que des tubes prolongeant au dehors l'organe de la voix tel que la nature l'a constitué, et destinés à lui donner plus de force ou d'éclat. Puis, on donne à ces tubes une embouchure distincte : sifflet, bec, anche. Ainsi, la trompette devient flûte ; la flûte deviendra clarinette ou hautbois.

2° Le battement des mains semble borné à l'indication d'un rythme ; mais il paraît avoir été quelque chose de plus pour ceux qui le pratiquaient. Dans le bas-relief assyrien provenant des ruines de Kujundschick et remontant au règne d'un fils de San-Kerib, apparaît un cortège triomphal jouant une sorte de symphonie vocale et instrumentale et n'ayant pas moins de vingt-six exécutants : deux doubles flûtes ; sept harpistes ; une batterie ; quinze chanteurs, dont l'un porte sa main à la gorge comme pour faire entendre le *you-you* oriental encore aujourd'hui en usage ; les autres frappent dans leurs mains. Si l'on dit que ces derniers « marquent la mesure », il faudrait admettre qu'ils ont la direction de la symphonie, tout comme un de nos chefs d'orchestre ; et cela, pour le dire en passant, est peu vraisemblable, car ce sont des enfants. Au musée du Louvre, dans la salle en couloir qui est réservée à l'ancien Empire, il y a une gravure sur pierre qui représente un danseur, un flûtiste et un troisième exécutant qui frappe dans ses mains. Cet usage s'est maintenu chez les Espagnols, et j'ai remarqué bien des fois que le rythme ainsi obtenu ne coïncidait pas avec la mesure suivie par le danseur ; c'est un accessoire, un complément, une sorte de musique spéciale s'ajoutant à l'autre comme ornement.

Le même principe qui a prolongé l'organe de la voix par la trompette, a fait trouver, pour les mains, les pièces de bois ou de métal choquées l'une contre l'autre (cliquettes, castagnettes, instruments en forme de coupe renversés et heurtés, etc...). Puis, au lieu de frapper dans ses mains comme il convient dans la musique de marche, l'exécutant, lorsqu'il est accroupi, frappe sur ses cuisses. Ensuite, on tend sur les cuisses une peau maintenue au-dessous des jambes par la position assise (ainsi la peau d'opossum chez les Australiens) et l'on frappe dessus avec un bâton. Enfin la peau est soumise à une tension permanente sur un objet matériel, et on crée peu à peu toutes les formes du tambour, si usité chez les primitifs (1).

(1) Du bas-relief assyrien cité plus haut, on pourrait rapprocher, pour marquer le progrès, le bas-relief trouvé dans le tombeau de Sakkarah (XVIIIe dynastie) où l'on voit huit chanteurs s'accompagnant d'un tambourin qu'ils frappent à main plate.

3° Quant aux instruments à cordes, leur première forme peut être indiquée presque avec certitude : c'est l'arc servant au chasseur pour lancer sa flèche. Ce fait est clairement indiqué dans la légende japonaise sur l'origine de la musique. Aujourd'hui encore les Cafres de l'Afrique méridionale et les nègres d'Angola (colonie portugaise sur la côte ouest de l'Afrique) disent qu'ils « jouent de l'arc » quand ils font de la musique. Ils attachent une gourde à leur arc et raccourcissent à volonté, à l'aide d'un anneau mobile, la corde qu'ils pincent (Deniker).

Après ces brèves indications (1), arrêtons-nous au point suivant : l'examen des plus anciens instruments connus révèle-t-il des preuves ou des faits permettant de dire, avec certitude ou grande probabilité, que ces instruments ont servi à des opérations magiques ?

Il convient de tenir compte : 1° de l'origine qui était attribuée à ces instruments ; 2° de leurs noms, des dessins ou symboles qui les décorent, du cadre dans lequel nous les présentent les monuments figurés ; 3° de la matière dont ils sont faits et du mode de leur construction ; 4° enfin, de la nature des effets qu'on leur demandait.

Sur le premier point, je me borne à rappeler que chez les anciens, tous les types d'instrument passaient pour avoir une origine divine. Ce n'est pas sans doute une preuve en faveur de ma thèse ; mais c'est un fait qui s'accorde bien avec elle. L'attribution d'un pouvoir magique à un instrument et l'idée d'un luthier surnaturel sont deux idées connexes, s'appuyant l'une sur l'autre, et dans un rapport mutuel de cause à effet.

Pour les noms, je ne suis pas en mesure de dire tout ce qu'ils pourraient nous apprendre ; il faudrait connaître non seulement toutes les langues antiques, mais les dialectes des sauvages. Il n'est cependant pas douteux que souvent on tirerait une grande lumière de l'analyse des noms d'instruments, et — alors même qu'elle serait fausse aux yeux d'un philologue, — de l'étymologie donnée à ces vocables par les contemporains. Ainsi, en Chine, une cithare à seize cordes est appelée « sât », du mot *sât* qui signifie « enterrer », et, par extension, « abaisser la colère, réfréner la jalousie, arrêter l'avarice ». Le nom de l'instrument indique donc la fonction qu'on lui attribuait ; et cette fonction est de caractère magique. Une flûte ancienne, percée de sept trous, était

(1) On trouvera des hypothèses plus ou moins différentes, sur ces questions d'antériorité, dans Frobenius (*Ursprung der Kultur*, I, 143), Balfour (*History of the musical Bow*, Oxford, 1901), Engel (*The music of the most ancient nations*, 2e édit., 1870), Hermann Smith (*The world's earliest music*), Wundt (*Völkerpsychologie*, I, ch. II).

appelée *Thât-Tinh*, ce qui signifie « sept étoiles » (1), et rappelle le rapport établi jadis entre les sept notes de la gamme et sept astres du sytème solaire...

Sur le cadre dans lequel les instruments nous sont présentés et sur les emblèmes qui les décorent je serai moins bref.

§ 3. — La harpe de Sarzec.

Aujourd'hui, les artistes font le portrait d'un musicien avec l'unique souci d'attirer l'attention sur sa personne, sur la physionomie et l'*habitus corporis* qui lui sont propres. Ils l'isolent volontiers, pour mieux faire ressortir les caractères individuels de l'image. C'est là une pensée toute moderne. Dans les monuments antiques, le musicien n'est jamais seul ; il fait partie d'un groupe agissant en dehors de la musique ; il est fonction d'une scène qui est toujours religieuse. De plus, les instruments que l'archéologie ramène au jour ont souvent des attributs dont le langage est facile à interpréter : on y voit des symboles qui, à notre point de vue, sont extra-musicaux, et qu'un luthier d'aujourd'hui prendrait pour un ornement accessoire, mais dans lesquels il est impossible de ne pas voir le signe visible des rapports de la musique avec la religion, et, par suite, avec la magie primitive. De ce double fait, on ne peut citer de meilleur exemple que la harpe rapportée par le vice-consul de Sarzec, en 1880, du palais de Tello (sur la rive gauche du Chatt-el-Haï, canal qui relie le Tigre et l'Euphrate), et déposée au musée du Louvre (salle de la Chaldée).

Cette harpe fait partie d'un ensemble en calcaire blanc, dont les figures sont usées et comme décortiquées par la décomposition de la pierre (2), mais dont le vrai caractère, malgré sa vétusté (3), est bien reconnaissable. Elle est placée (assez mal pour l'observateur) dans la plus basse de trois zones de sculptures. De la plus haute, il subsiste à peine quelques débris de pieds. Dans la zone moyenne, il y a un cortège religieux formé de quatre personnages ; entre les mains du premier, selon M. Heuzey, il faut reconnaître la *patère à ombilic* et le *simpulum*, ustensiles sacrés qui ont la forme que leur conservera l'an-

(1) J'emprunte ces détails à l'ouvrage manuscrit que m'a envoyé d'Hanoï M. Rouët et dont il est question un peu plus loin.

(2) V. pour la description de l'ensemble, les *Découvertes de Chaldée*, par Ern. de Sarzec, 3e livraison (1891, Paris, Leroux).

(3) C'est le plus grand fragment de bas-relief chaldéen que nous possédions. M. Pottier a émis devant moi l'opinion qu'on pouvait le faire remonter « à trente siècles au moins avant l'ère chrétienne ».

tiquité romaine (et qu'au début, on avait pris bien à tort pour des instruments de musique). Ils nous avertissent que celui qui les porte a des fonctions sacerdotales. Dans la zone inférieure, est une femme (?) assise : elle semble chanter, et, en croisant les mains, elle s'accompagne d'un instrument que nous appellerons « harpe », faute du terme exact. La forme de cet instrument est assez grossière, presque carrée, avec un angle à peine arrondi. Un double montant porte une traverse légèrement courte, qui s'incline en avant (1). Elle se divise en deux parties : dans la première, treize cordes (nombre probablement fortuit et auquel il ne faut pas attacher de signification) forment une sorte d'éventail décroissant à la fois en longueur et en obliquité, de manière que les plus courtes, donnant les notes les plus aiguës, sont les plus éloignées de l'exécutant ; elles se réunissent en un même point sur une large caisse de résonance. La deuxième partie est occupée par les ornements de cette caisse : d'abord, en avant, on voit le profil d'une tête imberbe à double corne ; puis, sur la caisse même, près de la colonnette du montant extérieur, l'image complète d'un taureau.

L'idée religieuse est doublement marquée par ces deux emblèmes. La tête à double corne est l'image d'une déesse. Quant au taureau, je ne puis considérer que comme une boutade l'opinion qui a vu en lui « le symbole d'une sonorité très puissante ». Cette tête est, au premier chef, un emblème religieux, l'objet d'un culte quasi universel. Dans la salle du Louvre où est exposé le bas-relief, il n'y a qu'à se retourner pour la voir dessinée sur divers objets chaldéens, entre autres sur un plat d'argent qui est un ustensile de sacrifice. Ce taureau, ainsi placé, nous renseigne avec la même précision que le document littéraire le plus net. Il est, pour l'instrument, caractéristique d'attribution et de fonction, comme le costume d'un guerrier, d'un prêtre, d'un magistrat. Par lui est confirmée l'idée qui se dégage de l'ensemble du bas-relief : nous savons que cet instrument était employé au service d'un dieu.

§ 4. — **Autres instruments ornés de figures.**

Le principe de la décoration, pour la harpe de Sarzec, est tout autre chose qu'une idée d'ornement : c'est la marque visible du rapport direct qui existe entre la musique et la magie.

Si ce principe est admis, il doit servir à interpréter l'aspect de tous

(1) Elle n'est pas sans analogie avec la harpe égyptienne remontant à la XIIe dynastie, trouvée en 1892 et conservée au musée du Caire (n° 853).

les instruments anciens sur lesquels on voit reproduits des animaux puis des têtes humaines d'un travail plus artistique et d'une exactitude plus grande à mesure qu'on s'éloigne des rites primitifs.

On connaît la célèbre harpe dite « harpe de Bruce » trouvée dans le tombeau de Ramsès III à Thèbes (XIII[e] siècle avant J.-C.) et sur le socle de laquelle une belle tête est figurée. Il ne faut pas voir là quelque chose d'analogue au mascaron qu'un artiste introduit dans une composition décorative. Certes, l'auteur de cette belle pièce n'a pas pu ne pas céder à un sens « esthétique » en sculptant ou en peignant ; mais s'il arrive un moment où les tendances de l'art coïncident avec les traditions rituelles, ce n'est pas l'art tout seul qui trouve d'abord la voie où se fera son évolution. En l'espèce, une autre idée confirme ce point de vue.

Chez les Égyptiens, tous les objets qui servaient au culte n'étaient pas seulement « consacrés », comme dans la liturgie moderne, mais divinisés ; ils étaient doués d'une âme et d'une personnalité à laquelle on parlait, en certains cas, comme à un être vivant. La tête humaine, au bas d'une harpe, est l'image de l'instrument-dieu, le signe de sa fonction religieuse, due au pouvoir magique dont il est doté.

Les figures d'êtres vivants représentées sur les instruments de musique sont devenues peu à peu, mais assez tard, de simples motifs de décoration pure. Ainsi la mythologie antique, après avoir eu pour base des croyances positives, n'a plus été qu'un répertoire d'artifices de style.

Peut-être (?) faut-il interpréter dans un sens analogue la lyre égyptienne conservée au musée de Berlin et sur les deux montants de laquelle sont figurés deux têtes de cheval. (Il s'agit d'un instrument plus moderne, car le cheval n'a été connu en Égypte qu'assez tard) (1).

Ces considérations me paraissent pouvoir s'appliquer à un certain nombre d'instruments très anciens qui sont ornés de figures, ou symboliquement construits d'après un modèle vivant : en Chine, les vieux instruments sur lesquels est représenté un phénix aux ailes déployées (2), ceux où on a dessiné les nuages avec des signes magiques (3), les flûtes ornées d'une tête de dragon, les instruments en forme de tigre, etc...

Dans la même catégorie peuvent être rangées des pièces comme celles

(1) Cf. Wilkinson, *The ancient Ægyptians*, 1878, t. I, planches n[os] 223, 230, 233, 235, 240, 243, 254, 255, 259. — L'ouvrage de Wilkinson est un peu ancien ; mais tout ce qu'on a découvert en Égypte depuis trente ans ne fait que reproduire ce qui était connu depuis assez longtemps : ce sont toujours les mêmes instruments et les mêmes scènes.

(2) Le *P'ai-hsiao* (série de flûtes juxtaposées).

(3) Le *Po-chung* (cloche, frappée avec un marteau).

que possède en Amérique le museum de la Yale University à New-Haven : instruments de l'époque précolombienne trouvés par l'explorateur Mc Neil dans les tombeaux de la province de Chiriqui, au Panama, près de la côte du Pacifique ; sifflets ayant la forme d'animaux d'aspect généralement conique, avec l'embouchure au bout d'une patte ou d'une queue, le ventre percé de deux trous. Aujourd'hui, on les prendrait pour des jouets. Tous sont construits d'après le principe magique de l'imitation.

§ 5. — **Instruments faits avec des crânes humains.**

Les matériaux qui ont servi à construire les instruments primitifs ou quelques-unes de leurs parties, ne sont pas moins instructifs. Il y a eu beaucoup de cas où l'emploi de ces matériaux était déterminé par la nécessité ; mais il n'en est pas toujours ainsi.

Le musée du Trocadéro possède un certain nombre de flûtes en os de ruminant et de quadrupède, trouvées chez des tribus américaines ; et rien, au premier abord, ne semble plus naturel. Après s'être servi du roseau ou du bambou, le musicien veut une matière plus solide, et il utilise les déchets des animaux dont la chasse l'a rendu maître. Mais voici, au même musée, un curieux document. Dans une vitrine où sont conservées certaines reliques de Crevaux (assassiné au Brésil en 1882), un dessin avec légende représente un instrument observé sur les rives du Xingu, affluent de l'Amazone : c'est une flûte-trompette (1), dans laquelle on souffle comme dans un mirliton et à l'extrémité de laquelle est *un crâne humain*, renversé de façon à servir de pavillon. Une note de la main de Crevaux nous apprend que cette pièce n'est qu'un spécimen, et que « les indigènes de Vapura ont le même usage ».

Au musée Guimet (2), nous possédons deux petites trompettes, construites l'une avec un tibia, l'autre avec un fémur, plus un instrument étrange : deux crânes humains soudés l'un à l'autre par leur sommet et munis à leur base d'une peau tendue. A l'endroit de la soudure est attachée une cordelette ayant à son extrémité une balle en matière dure. Il suffit de prendre l'instrument par le milieu et de l'incliner à droite et à gauche par un mouvement rapide de la main, pour que la

(1) Cette flûte fut trouvée par le général français Paroissien et remise en 1830 au baron de Humboldt par le dr. Stewart-Traill. Je dois la Photographie reproduite ci-dessus à M. le dr. Seler, conservateur du *Museum für Völkerkunde*.

(2) Vitrine du 1er étage, n° 12, 254.

balle vienne frapper alternativement sur les deux peaux et faire ainsi office de baguettes de tambour.

Or, ces instruments servaient au Thibet dans les exorcismes ; les os qui entraient dans leur construction étaient des os de prêtres défunts (1). Le prêtre était un savant, un sorcier, un surhomme auquel on attribuait, de son vivant, le pouvoir de faire des miracles. Après sa mort, on utilise une partie de son squelette, en pensant que les instruments ainsi fabriqués auront les vertus magiques autrefois attachées à la personne même du défunt. La flûte-trompette de Crevaux vient sans doute du même principe. Une trompette ayant pour pavillon le crâne d'un ancien chef réputé pour ses vertus guerrières, produira les mêmes effets que la présence redoutée de ce chef lui-même : elle inspirera un courage indomptable, ou mettra en fuite les ennemis. — Les reliques des saints ont été l'objet d'un culte fondé sur la même idée.

§ 6. — **Méthode de construction.**

Certains détails dans la méthode de construction des instruments sont instructifs.

A l'exposition coloniale de Marseille (1906), les membres de la Société philharmonique de Hanoï ont envoyé un très beau volume avec dessins en couleur et trois rédactions (l'une en dialecte annamite et signes graphiques orientaux, l'autre en dialecte annamite et caractères latins, l'autre en français) intitulé *Essai historique sur les instruments de musique en usage parmi les Annamites* (sous la direction de M. Rouët, président de la société). Ils ont bien voulu, l'exposition terminée, faire remettre leur travail entre mes mains, ce dont je les remercie. Je détache de cet ouvrage les renseignements suivants, empruntés par l'auteur du manuscrit à des livres chinois sur l'origine du violon appelé *Dan-Nguyêt* (violon de la lune). On va voir toutes les précautions prises pour que l'instrument à construire ait un pouvoir magique.

« Un jour, l'empereur Fouhi, dont l'existence est fixée par les uns au XXXVIIe siècle avant l'ère chrétienne, par les autres au XXIXe, vit cinq étoiles se précipiter sur un arbre (dont le nom oriental désigne le sterculier à feuilles de platane) et un phénix y faire la roue un instant après.

(1) V. *The Buddhism of Tibet, or Lamaism with its mystic cults, symbolism and mythology*, par L. Aust. Waddell, Londres, 1895. Sur les instruments faits avec des os humains, au Tibet, cf. le témoignage de M. Perceval-Landon (correspondant particulier du *Times*) dans *A Lhassa, la ville interdite* (Hachette, 1906).

Il présuma que cet arbre avait reçu des dons précieux de la nature ; il le fit aussitôt abattre pour en fabriquer un instrument de musique. Cet arbre avait trente coudées de haut et se trouvait placé au trente-troisième degré de latitude. C'est pourquoi Fouhi fit couper le tronc en trois parties égales représentant les trois éléments : le ciel, la terre, l'homme... Fixant son choix sur la partie du milieu, il la plongea pendant soixante-douze jours (chiffre déterminé par les soixante-douze degrés de l'atmosphère) dans l'eau pure d'un fleuve. Après ce laps de temps, il la retira et la fit sécher. Il choisit ensuite un jour faste, pour en faire façonner par un luthier un violon, qu'il appela d'un nom emprunté à une féerie appelée giao-chi. Cet instrument, dont la tête fut ornée d'une sculpture représentant d'un côté la tête d'un jeune homme, de l'autre celle d'une jeune fille, mesurait trois coudées six pouces de long (représentant les trois cent soixante degrés), huit pouces de large (représentant les huit divisions de l'année), deux pouces d'épaisseur (représentant les deux éléments : le ciel et la terre) ; il avait douze sillets, plus un, représentant les douze mois de l'année plus un pour le mois intercalaire. Les cinq cordes tendues sur sa face indiquaient les cinq éléments : les minéraux, les végétaux, l'eau, le feu, la terre...

« On doit s'abstenir de jouer de cet instrument dans les six moments suivants : 1° quand il fait grand froid ; 2° quand il fait trop chaud ; 3° quand il y a grand vent ; 4° quand il pleut à verse ; 5° quand il y a du tonnerre ; 6° quand il y a de la neige. — Il y en a encore sept autres pendant lesquels il ne faut pas le faire entendre : 1° au cours des funérailles ; 2° dans les sacrifices ; 3° quand on est préoccupé par ses intérêts ; 4° quand on n'a pas pris les soins de propreté ; 5° quand on n'est pas habillé décemment ; 6° quand on n'a pas brûlé de l'encens ; 7° quand on n'est pas avec un ami. »

Il n'y a pas un seul trait dans cette description, qui ne s'explique par des superstitions de magie.

Le principe auquel doivent être rattachés les instruments construits avec des os et des crânes humains, nous met sur la voie d'un autre principe, analogue, mais plus général, qui domine probablement tout l'usage de la musique instrumentale chez les primitifs.

§ 7. — **Un principe de magie appliqué à la lutherie.**

Dans un des Dialogues de Lucien, la courtisane Bacchis parle à son amie Mélitte d'une Syrienne fort habile dans la magie et qui, par la force de ses incantations, pourra lui faire reconquérir le cœur de son amant.

Elle indique le prix qu'il faut payer, décrit à grands traits l'opération, et ajouté : « ...Mais il te faudrait avoir *quelque chose qui eût appartenu à ton amant, comme un habit, une chaussure, quelques cheveux.* » C'est en effet une règle bien connue, attestée par de nombreux témoignages, que dans l'acte magique ayant pour but d'exercer une contrainte sur une personne, il importe d'avoir un déchet matériel de cette personne : des cheveux, des rognures d'ongles, etc., font l'affaire. En ce cas, le magicien n'agit plus par imitation, en allant du semblable au semblable : il croit agir directement *parce qu'il s'attribue, sur le tout de l'être vivant, le même pouvoir qu'il prend sur une partie de son corps.*

Or, toutes les fois que l'homme veut agir sur la nature ou sur les animaux, les instruments de musique, considérés à un point de vue de luthier, permettent d'appliquer cette règle essentielle de la magie : agir sur le tout, en agissant sur une partie. Les instruments à vent, à cordes et à percussion, mettent en effet entre les mains du magicien, dans des conditions exceptionnellement favorables, des parcelles de tous les règnes de la nature : ils sont faits de roseau ou de bambou, de coques de certains fruits, de métal, de bois dur, de pierre (sonore), de peaux d'animaux, de carapaces, d'os, de cornes évidées, de soies, de rafia tordu, de crins, de boyaux... ; ils constituent un résumé du cosmos.

Dans les légendes, on ne manque pas d'indiquer avec précision, et dans un tout autre esprit que ne le ferait un fabricant moderne, les matériaux qui entrent dans la confection de l'instrument. Ce n'est pas sans raison. Ainsi, dans la mythologie finnoise, Waïnamoïnen construit sa harpe avec le bouleau pour la charpente, les dents du brochet pour les chevilles, les cheveux d'une jeune fille pour les cordes : ces détails, objet d'admiration superstitieuse pour qui les reproduit, me paraissent devoir être entendus comme expliquant les prouesses de virtuose qui sont attribuées à un musicien mythique.

Quelquefois même l'instrument de musique est fourni tel quel par la nature, comme les conques marines (*Karana*, ou *Karany*, mot venu de l'arabe *al-Kirana*) dont on se servait beaucoup autrefois à Madagascar.

En se fondant sur ce principe, on croyait pouvoir obtenir des effets magiques, dont voici un exemple.

Dans les vieilles ballades nationales de la Suède et de l'Ecosse, il est question d'un habile joueur de harpe qui fait son instrument avec les os d'une jeune fille noyée par une femme méchante ; ses doigts forment les chevilles qui servent à accorder l'instrument, et ses cheveux d'or les cordes. Le harpiste joue, et sa musique tue la meurtrière (1). Les

(1) Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen, 1854.

vieux chants nationaux de l'Islande racontent une histoire analogue, et l'on a trouvé la même tradition conservée aux îles Feroë, aussi bien qu'en Norwège et en Danemark (1).

Pour les raisons qui viennent d'être indiquées, la matière des instruments constituait, aux yeux des anciens, une sorte de symbolisme réaliste, analogue au symbolisme mystique ou idéaliste qu'on devait plus tard leur conférer. Après avoir été attribuée à la matière, la vertu magique l'a été à la forme de l'instrument. Ainsi l'évêque Nicet dit que la cithare de David *chassait le démon*, non par sa vertu musicale propre, mais parce que le bois de l'instrument et les cordes tendues offraient l'image mystique du Christ (2).

A son insu, R. Wagner se fait l'écho des idées primitives, fort antérieures au christianisme, lorsqu'il écrit dans *Une visite à Beethoven* : « Les sons des instruments, sans qu'il soit possible de préciser leur vraie signification, préexistent dans le monde primitif comme organes de la nature créée, et avant même qu'il y eût des hommes sur la terre pour recueillir ces vagues harmonies. »

La musique instrumentale serait donc, si on admettait cette opinion, une tentative pour reproduire les bruits ou les sons qui se trouvent dans la nature ; elle serait d'abord mimétique, « descriptive », comme nous disons aujourd'hui, et comme la magie est essentiellement imitative, comme elle a pour principe d'agir *sur le semblable par le semblable*, ou *sur le tout par une de ses parties*, toute musique instrumentale aurait d'abord servi aux opérations de magie.

§ 8. — **Le chant magique dans la nature.**

J indiquerai enfin, sans y insister, une dernière idée. Parmi les théories qui ont cherché à expliquer les origines de la musique, il en est une, fort ancienne, qui considère les premiers chants de l'homme comme ayant eu pour objet d'imiter le chant des oiseaux. C'était l'opinion de Lucrèce :

> ...Liquidas avium voces imitarier ore
> Ante fuit multo, quam lævia carmina cantu
> Concelebrare homines possent auresque juvare.

(1) *Alt-isländische Volks-Balladen,* übersetzt. V. P. J. Willatzen (Breme, 1865).

(2) « ...Non quod citharæ illius tanta virtus esset, sed quia figura crucis Christi, quæ in ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, iam tunc spiritum dæmonis opprimebat » (Nicet, *De laude et utilitate canticorum*, dans Gerbert, I, 10[a]).

Athénée (IX, 10, p. 390a) cite un poète qui expliquait de la même façon l'invention de la musique.

Je crois que cette idée n'a qu'une importance très limitée (1). Mais ce qui est intéressant et mérite d'être retenu, c'est que *les primitifs* (*ceux que nous pouvons observer aujourd'hui*) *attribuent toujours au chant des oiseaux une signification magique.* Tel oiseau chante pour appeler l'hiver, tel autre pour amener le printemps ; celui-ci veut la pluie, celui-là la sécheresse, etc... Cette croyance a conduit à voir dans le chant des oiseaux une indication magique de l'avenir, un présage plus ou moins heureux. Sur ce point, les témoignages des voyageurs sont formels (2).

En admettant que la musique de l'homme soit imitée de celle des oiseaux, il serait tout naturel qu'on ait attribué à la copie le même pouvoir magique qu'au modèle.

LE PÉAN.

§ 1. — **Définitions.**

Les croyances, les mythes et les actes magiques inspirés par l'observation des phénomènes naturels tels que la disparition et le retour du printemps, impliquent deux faits opposés : une mort et une résurrection. Cette double idée reparaît aussi, dans presque tous les cultes, pour d'autres raisons que je n'ai pas à exposer. La mort donne lieu à des plaintes qui trouvent leur expression dans le thrène ; la résurrec tion donne lieu à une allégresse qui trouve son expression dans le péan.

Telle est la définition la plus générale que l'on puisse donner de cette seconde forme du lyrisme d'après la grande majorité des documents de l'époque classique : le péan est un chant de joie et de triomphe. On sentira son importance et l'intérêt qui s'attache à ses origines, en songeant que toute l'expression musicale oscille entre ces deux sentiments :

(1) V. *La Musique, ses lois, son évolution* (Flammarion, 1907), p. 162 et suiv. On peut consulter aussi, sur la notation du chant des oiseaux, J. Vincent : *Nos oiseaux* (Bruxelles, G. Balat, 1898) ; F. Schyuler Mathews : *Field Book of wild Birds and their music, a description of the character and music of Birds*, etc... (New-York, Putman's sons, 1904.)

(2) V. Lumholtz, *op. cit.*, I, p. 331.

la tristesse et l'allégresse. Eschyle (1) oppose nettement le péan aux thrènes chantés sur les tombes. Dans un très curieux morceau d'*Iphigénie en Tauris*, le chœur dit : « O maîtresse, nous allons faire entendre un chant responsorial, un hymne asiatique aux sons barbares, la mélodie des thrènes agréable aux morts, musique d'Adès, *sans péan* (2). » Il faut mentionner cependant un passage d'Alceste où Admète, réglant les funérailles de sa femme avec la musique rituelle, et le deuil qui doit la suivre, dit au chœur : « Chantez en répons (3) le péan au dieu d'en bas, au dieu redoutable. »

La place normale du péan est après le thrène, auquel il succède comme la santé à la maladie, la lumière aux ténèbres. Ainsi, dans nos symphonies modernes, un adagio qui ressemble à une méditation douloureuse et profonde sur le néant des choses humaines, est suivi d'un mouvement vif qui est comme une revanche de la volonté de vivre.

Le refrain *iépaian* (τὸ ἰηπαιὰν ἐπίφθεγμα) en était le signe distinctif et indispensable. Athénée (XV, 52) refuse la qualité de « péans » à un certain nombre de poèmes où il ne trouve pas ce refrain.

Cette caractéristique sommaire ne doit pas faire perdre de vue les multiples aspects d'un sujet qui est complexe et pour l'étude duquel on a des documents très différents, sinon contradictoires.

Le mot péan — à la place duquel on trouve souvent *pæôn, paiôn, paiéôn* — est employé par les anciens avec des sens différents. Le mot *paiôn* est tour à tour un chant de joie ; c'est un nom commun signifiant « guérisseur de maladie » ; c'est un dieu personnel, distinct des autres dieux ; c'est une épithète d'Apollon, ou Apollon lui-même ; c'est le chant spécial en l'honneur d'Apollon (4) ; c'est le mot par lequel on désigne communément tous les hymnes en l'honneur des dieux (5) ; c'est un chant pour écarter les épidémies, un chant de guerre, un chant de festin. Le problème consiste à remonter jusqu'à l'acte initial de magie d'où ce genre lyrique est sorti, et à retrouver, autant que possible, les associations d'idées qui l'ont diversifié.

(1) *Choéph.*, v. 340 et suiv. (A vrai dire, il est difficile de dire si le mot *pæôn*, employé au v. 343, désigne une incantation, le dieu du même nom, ou Apollon (qui détourne les maux).

(2) *Iphig. en Taur.*, v. 179 et suiv.

(3) Je traduis ainsi ἀντηχήσατε (v. 423) qui, comme le mot ἀντιψάλμους (*Iph. en T.*, 179) et les textes cités dans le chapitre sur le thrène, indique l'idée d'une construction musicale (chœur et soliste ou double chœur ; chant responsorial ou chant antiphonique).

(4) Pollux, *Onom.*, I, 38.

(5) *Id.*, *ibid.*

Point n'est besoin, pour cela, de faire une énumération exhaustive des textes. Ceux qui vont être cités seront produits dans l'ordre historique des idées qu'ils représentent et non d'après leurs dates.

§ 2. — Premier sens du mot péan.

Le mot *pæan* ou *pæôn* a exprimé d'abord, tout simplement, une idée de guérison. C'est un nom commun, employé comme tel par Eschyle dans diverses locutions : « Sois le pæôn de ce souci » (1) ; ou : « traiter une affaire d'*une main pæonienne* » (2) ; ou : « des prières *pæoniennes* » (3) ; ou encore : « il n'est point de pæôn pour cette parole (pour le malheur que j'annonce » (4). Il parle aussi de « *remèdes pæoniens* ». A vrai dire, Eschyle est un poète ; nous savons qu'il était très religieux ; mais c'était aussi un lyrique de langage hardi. Il est possible qu'il détourne ici de son sens religieux et qu'il ramène à l'usage courant, avec une légère nuance de scepticisme ou d'indépendance dans la pensée, un mot qui depuis longtemps avait une signification plus haute. Mais peu importe ; ces textes suffisent à la détermination du premier sens historique du mot.

Ce sens est attesté aussi par les étymologies que les anciens eux-mêmes ont essayé d'en donner. C'est ainsi que, accessoirement sans doute, Dionysos est appelé « péonien », épithète donnée aussi à Athéné (Pausanias).

Mais, pour un primitif, la guérison d'une maladie est, au même titre que la maladie elle-même, l'œuvre d'un Esprit ; bien plus, elle est un Esprit. On la spiritualise donc, on la divinise ; on en fait une puissance spéciale, objet d'incantations spéciales. (Ainsi, notre dame deviendra *Notre-Dame*).

C'est ainsi qu'à une époque déjà très éloignée de la civilisation primitive (et où certaines confusions apparaissent déjà dans l'emploi des mots), Homère parle de Paiéôn comme d'un médecin immortel et divin qui guérit les dieux, ce qui suppose une longue période antérieure où on l'a considéré comme guérissant les hommes. C'est une personne. Adès (Pluton) monte au palais de Zeus pour faire soigner par lui une blessure ; de même Arès blessé par Diomède (5). Il est le patron, l'an-

(1) *Agam.*, v. 99.
(2) *Suppl.*, v. 1065.
(3) *Fragm.*, 142.
(4) *Agam.*, 1257.
(5) *Il.*, V, v. 401 et suiv. ; 899 et suiv.

cêtre mythique des médecins (1). Dans un fragment d'Hésiode, il est désigné comme capable de guérir tous les maux (2).

§ 3. — Apollon. Trois inscriptions attiques.

Nous voilà au second stade de l'évolution; il y en a plusieurs autres. Les privilèges et les facultés que l'imagination populaire attribue aux Esprits, devenus ensuite les dieux, ne sont très souvent qu'une répétition de la même idée : par exemple, le pouvoir de rendre l'homme heureux et d'écarter de lui tout ce qui est mauvais. D'autre part, il y a comme un encombrement de mythes ; il s'établit entre eux une sorte de lutte pour la vie ; les plus brillants absorbent ceux que la légende n'a pas faits assez intéressants ou assez terribles. On pourrait dire aussi qu'en divinisant la guérison, les primitifs posent un problème auquel ils ne donnent qu'une solution provisoire ; et que plus tard, quand ils attribuent le pouvoir de guérir à un dieu en possession d'un culte régulier (Apollon par exemple), ils donnent à ce problème sa solution définitive.

De là un fait qui produit dans les documents une assez grande confusion. Le pouvoir de guérir est tantôt personnifié à part et invoqué comme une divinité spéciale ; tantôt il est ajouté aux qualités d'autres dieux avec la conception desquels on le confond. C'est ce qui est arrivé pour plusieurs « rois » de l'Olympe antique, et en particulier pour Apollon. Ils ont bénéficié des privilèges d'abord attribués à un « roi » voisin.

Apollon qui est le dieu de lumière, le dieu du soleil qui lance au loin les traits de son arc d'argent, était l'objet, à l'origine, d'un chant particulier, appelé « philhélias » (Macrobe), où il était invoqué comme dieu du jour. Bientôt, par une association d'idées facile à deviner, il devient le dieu de la santé, adoré comme tel (*Oulios* ?) dans certaines villes (Délos, Lindos). Il devient lui-même le dieu de la guérison. Il absorbe les qualités de l'ancien dieu Paiôn. Il lui prend même son nom qu'il ajoute au sien (ainsi paraît-on avoir fait pour Pallas-Athéné, et d'autres dieux). Après avoir chanté le pæan pour Péan, on le chante pour Apollon. Une confusion du même genre se fait pour d'autres divinités, principalement pour Asklépios.

(1) *Odyss.*, IV, v. 231.

(2) Εἰ μὴ Απόλλων Φοῖβος ὕπ 'ἐκ θανατοῖο σαώσει
ἤ αὐτὸς Παιήων, ὅς πάντων φάρμακαοῖδεν.

Un marbre trouvé dans le voisinage d'Athènes et aujourd'hui conservé à Cassel, contient trois inscriptions qui peuvent donner une idée de ces faits un peu confus :

> *Réveille-toi,* Asclépios Paieôn, souverain des hommes,
> Enfant bienveillant du fils de Latone et de Koronis.
> Ayant chassé le sommeil de tes paupières, entends
> Les prières des mortels, tes sujets, qui, dans leur joie, rendent propice
> Ta puissance, Asklépios bienveillant, et tout d'abord Hygiée.
> *Réveille-toi,* Iéien, et entends ton hymne. Salut !
>
> (*Inscriptions attiques de l'époque romaine*, vol. III, 1re partie, édit. G. Dittenberg, n° 171).

Ce texte évoque bien l'idée d'une incantation, d'un *carmen* autrefois chanté ; cette idée ressort non seulement de l'usage répété de la formule très usuelle *réveille-toi* (Ἔγρεο), mais de la claire désignation de « l'hymne » — c'est ainsi qu'on appelait tous les chants en l'honneur des dieux — qui est spécial à Asclépios. « Entends *ton* hymne » (τεὸν ὕμνον), dit l'orant, juste au moment où il emploie la formule du refrain, « Iéié », qui était la caractéristique de cet hymne et qui par conséquent devait le faire reconnaître immédiatement par le dieu. En même temps est indiquée la toute-puissance attribuée au chant magique. Cela revient à dire : « Je chante *ton* hymne ; par conséquent, tu m'exauceras. »

Mais quelle confusion — pour le lecteur moderne — dans cette incantation !

Elle s'adresse au dieu Esculape, identifié à Paiéôn (ou qualifié à l'aide de ce nom qui serait ici un nom commun) ; mais Esculape, fils de Koronis et d'Apollon, a reçu de son père le pouvoir de guérisseur : on a même soutenu, en étudiant l'étymologie d'*Asklépios*, que ce mot avait le même sens qu' « alexikakos » (celui qui repousse les maux), épithète d'Apollon...

Dans la troisième inscription de ce marbre, on lit (v. 15 et suiv.) :

« Nous chantons pour toi, bienheureux, brillant pour les mortels, source des biens, statue de Pæan, dieu fécond (τελεσφόρε) et illustre ; toi aussi, les habitants d'Epidaure joyeux te célèbrent par les chants qui nous délivrent des maux (1), ô roi, que nous appelons Akesô, parce que tu apportes aux mortels le remède des odieuses souffrances. Les descendants de Kékrops te célèbrent, Telesphore, depuis que, ayant écarté et fait cesser la maladie qui brûlait les femmes en couches par la

(1) Malgré le texte imprimé que j'ai sous les yeux, je lis, au v. 17, ἀλεξικάκοις (au lieu de ἀλεξιχόροις). C'est l'épithète d'Apollon. Cf. C. I. A., *ibid.*, 177.

fièvre, tu as rétabli promptement, ô dieu, les enfantements heureux et florissants.

Ce texte, à le considérer seul et tel quel, ne permet pas de dire si Pæan, Akésô, Telesphore, sont des divinités distinctes, des dieux de la guérison, ou si tous ces noms, y compris Pæan, ne sont que des épithètes d'Apollon, clairement désigné par le qualificatif de φαεσίνβροτος « lumière qui brille pour les mortels » (le soleil). Est-ce une énumération de noms propres ou une suite d'attributs, une sorte de litanie ? on ne sait. Il se pourrait même, d'après le dernier vers, que tout cela s'appliquât à Bacchos !... En tout cas, on peut faire sur cette inscription des remarques importantes.

1° Il s'agit bien d'un chant. Le chant est désigné deux fois par les mots ὑμνέομεν (v. 15) et ἀοιδαῖς (v. 17) ; et ce chant s'adresse à une idole (*statue* de Pæan).

2° Le motif de l'incantation, ou de l'action de grâces, est d'ordre tout pratique : on veut remercier un dieu qui a permis d'éviter la douleur et qui donne des biens.

3° L'inscription, qui n'est pas exempte de pédantisme, de bel esprit et de « doctrine » grammaticale, reprend une idée très ancienne, dont la traduction française ne peut pas donner une idée exacte : c'est la divinisation des phénomènes les plus communs. Ainsi, *Akos*, qui signifie « le remède », devient *Akésô*, dieu de la guérison, *Télesphore* et *Pæan* semblent être dans le même cas.

4° Enfin le caractère joyeux du Pæan est bien marquer par les mots γηθόσυνος qui revient plusieurs fois (v. 13, 18) et qui s'oppose à στυγερός (la souffrance *odieuse*).

Sur ce même marbre, on lit, dans une autre inscription : « Pæan à la flottante chevelure », Π[αι]άν... ἀκειρεκόμης (§ 3, v. 7 et 8). Or ce dernier mot est une épithète caractéristique d'Apollon, plusieurs fois employée comme telle par Pindare. On peut se demander (toutes les lettres des inscriptions étant des majuscules) si le mot signifiant « à la flottante chevelure » doit être entendu comme ayant la valeur d'un nom propre et « Pæan » celle d'un nom commun (dieu *médecin*, dieu *guérisseur*) ou si Pæan au contraire est le nom propre ; en tout cas, est attestée ici l'assimilation des deux divinités.

Apollon qui n'était d'abord qu'un dieu préservant de la contagion (*averruncus*) est donc devenu un guérisseur, un médecin. Dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle (v. 154) on trouve l'invocation-refrain : *iéié*, *Pæan Délien*. Plus explicitement encore, on trouve dans les inscriptions :

Apollon Pæan (1), ou encore : « Salut, dieu, roi Pæan, Apollon qui lances au loin tes traits » (2). Les vestales romaines disaient encore : « *Apollo medice, Apollo Pæan* » (1). En vertu du principe qui attribue à un chant le nom du dieu à qui il s'adresse, le Pæan devient l'incantation de salut, l'hymne chanté en temps d'épidémie (4).

§ 4. — Suite de l'évolution du péan.

Comment, de l'idée de guérison, est-on passé aux autres idées associées à l'usage du péan ? L'intermédiaire n'est pas difficile à pressentir. La santé est le meilleur, le premier, le plus grand des biens, condition essentielle de tous les autres. Chanter pour obtenir la santé, c'est donc chanter pour obtenir tout ce qui fait le bonheur de la vie ; insensiblement, après son emploi rituel dans la médecine, le péan devait être employé toutes les fois qu'on avait à demander quelque chose d'agréable.

Athénée (liv. XV, t. III, p. 559 de l'édit. Teubner) cite cette touchante et jolie invocation à la déesse Hygiée (la Santé) du poète Ariphron de Sicyone ; et il l'appelle un *péan* :

« Hygiée, vénérable déesse, puissé-je passer avec toi le reste de ma vie et t'avoir comme compagne bienveillante. Si l'homme a la faveur des richesses, celle des enfants (nombreux), ou celle des honneurs et de la royauté qui le rend semblable à un dieu, ou celle des plaisirs auxquels nous faisons la chasse avec les filets secrets d'Aphrodite ; s'il goûte quelque joie, quelque répit dans ses peines, c'est grâce à toi seule, vénérable Hygiée, que tout bonheur existe et que nous connaissons les dons (?) des grâces. Sans toi, personne n'est heureux. »

On ne peut donc s'étonner qu'il y ait eu des péans, sur le champ de bataille, pour obtenir la victoire.

Dans les *Perses*, Eschyle prête au messager qui fait le récit de la bataille de Salamine quelques vers qui caractérisent de façon grandiose mais vague, le chant des Grecs à certain moment du combat : la mer et les rochers de l'île en retentissent magnifiquement, puis il ajoute : « les barbares (les Perses) furent pris de panique, au milieu de leur déception : car ce n'est pas en fuyant que les Grecs chantaient le péan sacré, mais en s'élançant au combat avec vaillance et audace. »

(1) C. I. A. 210 (Selinunte). — (2) C. I. G. 1496.
(1) Macrobe, *Sat.*, ch. XVII.

Le péan, d'abord chant de guérison (1), est donc ici une sorte de *Marseillaise* antique, un chant employé comme ayant la vertu de conférer la victoire. On est arrivé à cet usage nouveau en rattachant l'idée de guerre et de triomphe soit aux idées de maladie et de guérison, soit aux attributs d'Apollon, dieu du soleil éblouissant et vainqueur.

Thucydide, au livre I de son *Histoire de la guerre du Péloponèse*, dit : « il était déjà tard et les Grecs *avaient chanté le péan* comme s'ils allaient engager l'action », et il emploie pour cela un mot qui semble bien désigner un usage régulier (2).

Notre *Marseillaise* est une marche de guerre ; mais combien nombreuses sont les circonstances où on la joue, et où il n'y a aucun combat à livrer ! Elle est l'hymne de la paix aussi bien que l'hymne des batailles !... De toutes les idées qu'elle exprime, on n'en retient qu'une : l'idée nationale. Il y a eu quelque chose d'analogue chez les anciens ; un chant étant constitué pour un objet d'abord très précis, on l'employait parfois en lui conservant sa fonction initiale, mais souvent aussi, par abstraction, on ne retenait qu'un de ses caractères les plus généraux. Ainsi, on arriva, peu à peu, à chanter le péan à Apollon pour n'importe quel bienfait à obtenir de lui ; tel ce chant dans le style d'un péan delphique, donné par Aristophane dans les *Guêpes* (v. 869 et suiv.) :

« O Phœbus Apollon Pythien, accorde que l'affaire machinée par cet homme devant la porte de la maison, tourne favorablement pour nous, enfin arrivés au terme de nos courses errantes. *Ieié Pæan.* »

Un autre exemple de ces généralisations et de ces simplifications est l'usage de chanter le péan dans les festins.

(1) Παιάν, ὕμνος ᾠδῆς ἐπὶ ἀφέσει λοιμοῦ ᾀδόμενος (*Etym.* m.) ou ἐπὶ καταπαύσει λοιμοῦ ᾀδόμενος (Schol. *Iliade*, I, 473.)

(2) ἐπεπαιώνιστο αὐτοῖς.



Informations

Mme Edouard Colonne reprendra ses Cours et Leçons de chant le premier octobre, 21, rue Louis-David, 16e.

LE BAROMÈTRE MUSICAL. — I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 16 août au 15 septembre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
17 août	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	18.010 41
19 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	15.843 26
21 —	*Faust.*	Gounod.	19.910 75
24 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	17.843 41
26 —	*Samson et Dalila. — Le Fils de l'Etoile.*	St-Saëns. C. Erlanger.	16.841 76
28 —	*Aïda.*	Verdi.	19.535 25
31 —	*Faust.*	Gounod.	19.921 41
2 sept.	*Aïda.*	Verdi.	17.904 76
4 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	18.798 75
7 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	19.289 41
9 —	*Faust.*	Gounod.	21.244 26
11 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	17.451 25
14 —	*Samson et Dalila. — Le Fils de l'Etoile.*	St-Saëns. C. Erlanger.	19.171 91

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 1er septembre (réouverture) au 15 septembre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
1er sept.	*Aphrodite*	C. Erlanger.	8.466 50
2 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	8.477 50
3 —	*Werther.*	Massenet.	7.570 50
4 —	*La Navarraise. — Le Barbier de Séville.*	Massenet. Rossini.	5.236 50
5 —	*Manon.*	Massenet.	9.337 50
6 — matin.	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	4.275 »
— soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.491 50
7 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.592 50
8 —	*Lakmé. — Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. — Mascagni.	7.488 50
9 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	6.548 »
10 —	*Werther.*	Massenet.	5.804 »
11 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	8.589 50
12 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Cavalleria Rusticana.*	Massenet. Mascagni.	6.423 50
13 — matin.	*La Vie de Bohême. — La Navarraise.*	Puccini. Massenet.	3.588 50
— soirée.	*Manon.*	Massenet.	6.553 50
14 —	*Mireille.*	Gounod.	4.251 »
15 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.765 50

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

plus mal_heu_reux pè - - re.

Quoi?

quoi? ces fils de Mor_ven qui m'appor_tent la guer - re.....

Au_tant qu'à toi me font hor_

_reur!

Leur au_da _ ce bien_tôt va trou_

Hautb

Hautb

_ver son sa_lai_re suis-moi, suis-moi,

Viens,

cresc

f Altos

viens de Lar_mor a_pai_ser la co_lè_re, viens ___ de Lar_

p

_mor a_pai_ser la co_lè_re

Qui?moi! qui...moi! ja_

Hautb.

Bns

sf

ff

O mortelle dou leur!

_mais! ja_mais! Non!

Clar

ff

ff p

Bsses pp

Quoi ton or_gueil ne peut de_scen _ dre jusqu'à l'implo_

non! mon or_gueil ne peut de_scen _ dre

crescendo.

_rer? U_thal!...

jusqu'à l'implo _rer Non... ja_

Quoi, ja _ mais Quoi ja_

_mais Non, ja_mais!

Hautb

fp pp fp cres _ fp cen _ do.

p

_mais? Quoi! quoi! jamais ja_mais?

Non! ja_mais! non! non! jamais, ja_mais!

Fl

ff Clar

Tutti ff

Retenu.

Au nom de l'a_mour le plus

Retenu. Fl. Clar.

Cors Bns Altos

Altos seuls

p

Altos 8va bassa.

pp espr.

Bns

ten dre E _ cou _ te les vœux que je

Clar Altos

rall.

a Tempo

retenu.

fais..... Au

Non, je ne veux rien en _ ten _ _ _ dre

a Tempo.

p rit.

Hautb

fp

ff

Clar Fl Altos

p

nom de l'a_mour le plus ten _ _ dre E _

1er Hautb

pp

Bns

Clar

Altos

- cou - te les vœux que je fais

Suis moi, suis

fp Altos

Quitter mon pè - re! Non, bar-

moi sor - tons de ces fo - rêts

Fl

- ba - re, non, non, barba - re!

Suis moi loin d'un père odi

Altos

B^ns 8va

Non! non!
_ eux. Suis moi loin d'un père o_di_eux Mal_vi_
mf
Quel trou _ ble t'é _ ga _ _ re...
_ na, Viens,suis
crescendo.
Quels re_gards af _ freux! Quel déses_poir de toi s'em_
moi... Le dé_ses_poir de moi s'em_pa _ re Le déses_
fp
cresc.

_ pa _ re quel de_ses_poir de toi s'em_pa _ re

_ poir de moi s'em_pa _ re... Viens! ___

fp fp

___ Ou mon bras t'ar_ra_che de ces lieux

fp fp fp fp f

MALVINA.

Non, laisse moi, Je mour_rai dans ces

Fl. Fl. Clar.

p dimin. pp

lieux. Larmor! mon pe- _ _ _ _

(Il veut l'entrainer)

Ah, c'en est trop!...

Hautb.

fp fp ff TUTTI.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 20 (huitième année) 15 Octobre 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique.

Le « Prométhée » d'Eschyle (fin). — L'organisation du drame lyrique.

4° Après les Océanides consolatrices et l'Océan, Prométhée reçoit sur son rocher une nouvelle visite : celle d'Io (dont le masque est muni de cornes). Io, fille d'Inachus, est aussi une victime de Zeus. Aimée par lui, elle a provoqué la jalousie d'Héra (la Junon des Latins), qui l'a transformée en une génisse aux flancs de qui un taon reste attaché, et qui erre à travers le monde, gémissante, furieuse, éperdue. Elle passe devant le rocher du Titan ; c'est un épisode de sa route ; et elle se plaint, elle s'informe. Dans cette scène, qui pouvait être un hors-d'œuvre, mais qui est très habilement reliée au sujet et à la progression nécessaire de l'intérêt, Prométhée apparaît comme celui qui connaît l'avenir et en possède tous les secrets. Il prédit à Io tous les maux qui l'attendent encore. Là se place un trait admirable, digne de Shakespeare. Effrayée des épreuves qu'elle doit traverser, Io gémit. — « Que dirais tu donc à ma place, lui répond Prométhée, moi qui suis *immortel* ? » (Cf. dans la Bible, *Isaïe*, XXXVIII, 16.)

En même temps, Prométhée annonce qu'un jour Zeus lui-même, aujourd hui si orgueilleux, tombera de son trône, réalisant la malédiction que son père Saturne a jadis lancée contre lui. De son union imprudente avec une vierge naîtra un fils qui le perdra : « Et à cette catastrophe, quel est le moyen de parer ? Nul des dieux ne peut le lui dire. Moi seul, je le puis. C'est mon secret à moi ; moi seul je sais comment m'y prendre. — Après cela, qu'en son outrecuidance Zeus trône au plus haut des airs ! qu'il roule ses foudres ! qu'il brandisse l'éclair en sa main ! — Impuissante bravade ! Il n'en tombera pas moins honteusement, de la chute dont on ne se relève pas ! » C'est, comme dirait Wagner, le « crépuscule » de Zeus qui est prédit.

A ce moment paraît Hermès, le messager de Zeus, avec son caducée, ses ailes aux épaules et aux talons.

5° Ici, se fait un nouvel élargissement de l'horizon dramatique. L'intérêt de la pièce n'est plus seulement le spectacle d'un Titan qui expie son amour et sa

pitié pour les hommes ; c'est la *lutte* entre ce Titan et le maître du monde, Zeus.

Je ne puis mieux faire que reproduire ici le dialogue qui s'engage entre l'envoyé de Zeus, acharné à connaître le secret qui menace son maître, et le Titan, obstiné dans sa résistance.

Hermès. — Te voilà donc, maître fourbe, mauvaise tête, en ta rancune obstiné. C'est au criminel de lèse-divinité, qui de nos prérogatives a doté les Ephémères (les hommes), c'est au voleur de feu que j'ai affaire. Mon père veut savoir de toi ce que c'est que ces fameuses amours dont tu as plein la bouche, qui doivent le renverser du pouvoir. Et ce grand secret, il me le faut sans équivoque, nettement, dans les détails. Ne va pas, Prométhée, m'exposer à un second voyage ici ! — Aussi bien ne serait-ce pas là, tu ne l'ignores point, de quoi désarmer Zeus.

Prométhée. — Impérieux et hautain, bien parlé pour un valet des dieux ! — D'hier au pouvoir, vous régnez en parvenus, aux revers vous vous croyez inaccessibles en vos citadelles. — Et de là pourtant, moi, n'ai-je pas vu tomber deux tyrans (1) ? Pour le troisième, le tyran du jour, ce sera bientôt, à sa très grande humiliation. Te fais je encore l'effet d'un trembleur, à baisser les yeux devant les jeunes dieux ? De beaucoup, de tout il s'en faut. — Tu peux t'en retourner par où tu es venu, tu ne sauras rien ; à tes questions nulle réponse.

Hermès. — Et pourtant c'est par orgueil obstiné que déjà dans ces angoisses, tête baissée, tu t'es jeté.

Prométhée. — Contre ta servitude, non, ma triste situation, sois-en sûr, moi, je ne l'échangerais pas. Il y a plus de dignité, à mes yeux, d'être asservi à ce roc, que d'être de ton père Zeus le très humble porteur de nouvelles. — Outrage pour outrage, c'est toi qui m'y contrains.

Hermès. — Bienheureux, en effet, qui pend à ce rocher !

Prométhée. — Bienheureux ? D'un tel bonheur je voudrais voir goûter tous mes ennemis, toi, tout le premier.

Hermès. — M'accuserais-tu donc aussi de ton malheur ?

Prométhée. — Pour tout dire, en un mot, je les hais, tous ces dieux qui, par moi obligés, m'écrasent sans merci.

Hermès. — Vraiment, c'est du délire ; allons, te voilà fou.

Prométhée. — Oui, si c'est être fou que haïr ses bourreaux.

Hermès. — Dans la prospérité tu serais intraitable.

Prométhée, *de douleur.* — Ah ! ah ! ah !

Hermès. — Voilà des cris amers que Zeus ne connaît pas.

Prométhée. — Le temps marche, et de tout vous instruit à la longue.

Hermès. — S'il eût pu seulement t'apprendre la sagesse !

Prométhée. — T'eussé-je donc alors répondu, vil esclave ?

Hermès. — Donc tu ne diras rien de ce que veut mon père ?

Prométhée. — Il m'a si bien traité qu'il me faut lui complaire !

Hermès. — Suis-je donc un enfant qu'on raille et qu'on bafoue ?

Prométhée. — Un enfant, toi ? non pas, moins simple est un enfant, si tu comptes jamais de moi rien tirer. Ni humiliation ni raffinement de cruauté n'y pourront, et Zeus ne me réduira pas à lui révéler mon secret qu'il n'ait d'abord

(1) Ouranos et Chronos.

fait tomber ces chaînes de malheur. — Après cela, qu'elle éclate, la brûlante flamme ! qu'aux blancs tourbillons de neige, aux sourds grondements de la terre tout se trouble et se confonde ! il n'y gagnera rien. — Inébranlable en mon dessein, je ne lui en dirai pas davantage sous les coups de qui il doit tomber du pouvoir.

Hermès. — De tant d'entêtement qu'espérer ? réfléchis.

Prométhée. — Tout est examiné, tout vu depuis longtemps.

Hermès. — Aie donc le courage, pauvre insensé, le courage, une bonne fois, à la triste situation de conformer ta pensée.

Prométhée. — Me rompre les oreilles, à quoi bon ? autant vaudrait morigéner le flot. — Ne te mets pas en tête que jamais, par peur du ressentiment de Zeus, j'aille, cœur efféminé, flagorner qui je hais du profond de mon âme, le prier comme une femme, la main levée vers lui, de faire tomber mes chaînes. Du tout au tout ce serait te tromper.

Hermès. — A tant insister, en vérité, je perds mon temps. Ni il ne cède, ni il ne mollit, ton cœur, à mes prières. La dent sur le mors, comme un poulain tout neuf au joug, tu fais rage, contre la bride tu te débats. Te cabrer pourtant, à quoi sert ? triste ressource ! L'obstination, en soi, contre toute raison, ne peut rien, moins que rien. — Vois plutôt, si tu refuses de m'écouter, quelle tempête, quel orage gros de catastrophes prêt à crever sur toi !... — D'abord ce front sourcilleux de l'abîme, avec le tonnerre et le feu de la foudre, mon père le fracassera ; sous ses débris pendra ton corps, pris à ces bras de pierre qui l'enlacent et l'entraînent. Bien des années, longtemps, tu seras enfoui avant d'être de nouveau rendu à la lumière. — De Zeus alors le chien ailé, l'aigle sanglant, le dévorera, ton corps déchiqueté, ce vaste lambeau. Un terrible convive que nul n'a invité, tout le jour au noir et sanglant régal, à te ronger le foie ! — Et de l'affreux supplice point de fin à espérer, que quelqu'un des dieux ne te relève en la rude épreuve, ne consente à descendre à l'Hadès enténébré, aux sombres profondeurs du Tartare. — Après cela, décide-toi ! — Ce ne sont de ma part ni fictions à plaisir inventées, ni menaces à faire la grosse voix, c'est, à la lettre, trop à la lettre peut-être, la parole, l'ordre de Zeus. Et de cette bouche divine nulle parole vaine : toute s'accomplit. Recueille-toi, songe à ne plus donner à l'entêtement raison contre la prudence.

Le Coryphée. — A nous, Hermès nous semble parler d'or. Il voudrait te voir rompre avec cette opiniâtreté, revenir à la raison, à la prudence. Pourquoi ne l'en pas croire ? — Pour un sage, la honte est de s'obstiner à l'erreur.

Prométhée. — Avant lui, je les savais par cœur, tous ces beaux lieux communs, dont il me rebat les oreilles. — Etre écrasé de son ennemi, rien de plus naturel. — Eh bien, que sur moi tombe le serpent de feu, la flamme échevelée, tandis que l'éther s'agitera éperdu au fracas du tonnerre, au choc sauvage des vents. Tremble sur sa base la terre, par le tourbillon déracinée, pendant que le flot de la mer, en ses rauques grondements, monte au ciel, gigantesque jetée sur le chemin des astres. Qu'au noir Tartare enfin abîmé, Zeus lance mon corps emporté en un vertige sans fin, irrésistible ! Pas plus je n'en mourrai.

Hermès. — Oui, c'est bien là d'un cœur insensé les entêtements, le langage ; véritable folie, rien n'y manque. Fût-il malheureux, il n'en serait pas moins fou. (*Aux Océanides.*) Pour vous, qu'émeuvent ses souffrances, d'ici retirez-vous au

plus tôt. — Gardez que votre âme ne se consterne, ne s'effare à l'effroyable mugissement du tonnerre.

Le Coryphée. — Autrement parle-moi, conseille-moi, si tu me veux docile. — Révoltantes paroles, en effet, que les tiennes. — Comment toi-même me pousser à l'infamie ? — Avec Prométhée, quoi qu'il arrive, moi je suis décidée à souffrir. — Ah ! de longtemps je suis faite à haïr la trahison, de toutes les maladies la plus répugnante à mes yeux.

Hermès. — Rappelez-vous du moins que je vous ai prévenues. Une fois la proie de la fatalité, ni ne vous en prenez à la fortune, ni ne dites que Zeus, par surprise, au malheur vous a jetées. De vous-mêmes, vous y aurez couru, tête baissée et en connaissance de cause, sans coup imprévu, sans pièges, à jamais au filet du malheur prises par votre propre folie. (*Hermès disparaît.*)

(*Epouvantable orage autour du rocher de Prométhée ; ciel en feu, vents déchaînés, horrible fracas du tonnerre*)

Prométhée. — Oui, c'est une réalité, non plus seulement une menace ! La terre s'agite, sursaute ! — De sa rauque voix le tonnerre mugit. — Les longues spirales s'allument, les spirales de l'éclair tout en feu, et les tourbillons de poussière montent en tournoyant. — Voilà tous les vents qui bondissent, de leur souffle l'un contre l'autre portés, se heurtent dans une fratricide mêlée. — Tout se confond, le ciel, le flot. — Ah ! c'est, contre moi, de Zeus l'assaut suprême qui visiblement me jette à ces épouvantes. — O ma mère ! mon culte ! — O ciel, lumière où roule l'immensité, voyez ce que je souffre pour la justice. »

Tel est ce drame grandiose, plein de terreur et de pitié, de mythologie et d'*humanité*. De sublimes idées éclairent l'éblouissant et symbolique édifice des fables antiques. La conscience morale et l'imagination y ont une part égale. Au théâtre, on trouverait difficilement une conception plus puissante et plus haute : drame énergique, simple, admirablement coloré, d'une poésie pénétrante, — et mélancolique, où la fragilité des dieux est aussi bien marquée que la misère des hommes. Et quelle originalité ! Tous les personnages sont des êtres merveilleux : la Force, la Violence, Héphaistos, les Océanides, Océan, Io, Hermès ; au centre de l'action et de la scène, visible du commencement à la fin, le Titan Prométhée ; au-dessus d'eux, les dieux jaloux, les puissants du jour qui s'enivrent d'un succès passager ; au-dessous, mais dans le lointain, très bas, dans un recul de méfiance et d'hostilité, les Hommes, les « Ephémères »... Le vrai sujet de la pièce, c'est le progrès de l'Humanité par la science, et l'opposition jalouse des dieux à ce progrès. Dans le théâtre de Shakespeare, dans celui de Corneille, de V. Hugo, de Gœthe et de Schiller, il y a plus d'« art », assurément, mais je ne vois rien de supérieur comme intérêt.

L'entrée de tous les personnages, sauf dans la première scène, est une apparition, à l'aide de « machines », comme en une sorte de féerie ; et le lyrisme est partout ! Voilà qui est singulièrement favorable à la musique, — à celle de notre orchestre moderne. Mais un tel libretto réclamerait un compositeur rare : il faudrait un musicien dont l'imagination serait très hardie et dont le cœur serait l'écho des voix de l'humanité...

*
* *

Je ne ferai pas ici l'analyse des autres pièces antiques ; ce serait très long, et

une pareille étude appartient à la littérature. Je ne dois pas perdre de vue la musique. Je reviens à elle en m'occupant de l'organisation du drame lyrique des Grecs.

Ce drame se compose d'*actions*, de *paroles* et de *chants*. Les chants sont de plusieurs sortes ; mais celui du chœur est de beaucoup le plus important, dans la partie musicale de la pièce et dans la pièce tout entière.

Dans le théâtre moderne, le chœur est un accessoire, un hors-d'œuvre ; quelquefois même, dans les théâtres de province, on le supprime. Chez les Grecs, il est la base de la pièce. Faire jouer une tragédie, c'est « demander un chœur » (aux magistrats de la cité) ; la mettre en répétition, c'est « instruire le chœur » ; proclamer son succès, c'est couronner le chorège. L'importance du chœur est attestée par ce fait que les personnes qui le composent servaient à donner leurs titres aux œuvres des poètes ; telles sont des pièces comme les *Prêtres*, les *Jeunes gens* (Thespis), les *Danaïdes*, les *Phéniciennes*, les *Lybiens* (Phrynichus), les *Suppliantes* (Eschyle), les *Bacchantes* (Euripide), etc..., ainsi nommées parce que le chœur de chacunes d'elles était formé de prêtres, de jeunes gens, de Phéniciennes, etc... Cela tient aux origines de la tragédie qui, primitivement, n'était qu'un hymne collectif aux dieux (dithyrambe). Un autre fait caractéristique, c'est que, une fois son entrée effectuée, le chœur, sauf dans des cas exceptionnels et déterminés, ne quitte jamais le théâtre. Il reste dans l'orchestre, près de l'autel, et, jusqu'au bout, il contribue à l'effet décoratif et musical, soit en chantant et en évoluant, soit en suivant l'action comme témoin. Il participe au drame, mais, en même temps, il le domine : il en est souvent le témoin, le spectateur idéal, le juge ; il parle aux acteurs en conseiller ; quelquefois au public (dans la comédie) en politique. Perpétuant la tradition du dithyrambe primitif, il représente un élément distinct du jeu des acteurs : les acteurs qui sont sur la scène « imitent » une légende, une action religieuse ; les choreutes qui sont dans l'orchestre (rarement assimilables à des acteurs) se rattachent à une idée plus générale et plus haute : ils représentent la cité, sa personne collective, ses traditions rituelles, sa conscience morale en face des événements tragiques déroulés devant elle. Ils sont le signe visible des origines religieuses du drame lyrique. Ajoutez que ce ne sont pas des professionnels du théâtre, à *tant* le cachet, comme chez nous... mais des citoyens libres (le titre de *citoyen* est exigé !), comparables aux « bourgeois » de l'ancien régime.

Dans ces conditions, — et surtout si l'on songe aux proportions grandioses du théâtre, — on s'étonnera que le nombre des choreutes, dans le drame lyrique des Grecs, ait été si peu élevé : 16 ou 24 personnes au plus .. Pour comprendre cet usage, il faut oublier nos théâtres modernes, et songer à ce que pouvait être, à l'origine, une cérémonie de caractère tout religieux. Autrefois, dans les plus grandes basiliques de l'Église elle-même, la musique jouait un rôle essentiel sans doute, mais sans aucun fracas. Berlioz nous a laissé ses impressions lorsqu'il visita Saint-Pierre de Rome :

— « Immense, sublime, écrasant... J'eus peur... Ces tableaux, ces statues, ces colonnes, cette architecture de géants, tout cela n'est que le corps du monument, la musique en est l'âme... *Où donc est l'orgue ?...* »

« Il avait fini par découvrir un harmonium « *sur des roulettes* », une façon d'accordéon caché derrière un pilier. Quant aux choristes, qui n' « auraient dû se compter que par milliers », ils n'étaient que *dix-huit* pour les jours ordinaires, et *trente-deux* pour les fêtes solennelles ».

M. Boschot, à qui j'emprunte ces détails (1), les fait suivre de ce commentaire :

« Avant d'avoir vu le Vatican, je croyais que Berlioz exagérait. Je dois avouer qu'un dimanche, pendant une messe chantée, lorsque j'entrai à Saint-Pierre, je n'entendis qu'un *vague murmure de musique, presque indistinct.* Je traversai l'immense nef, et je pus découvrir d'où venait ce murmure. Près de l'autel du Bernin, un échafaudage roulant, carré, de six ou sept mètres de côté, contient, dans sa maigre tenture d'andrinople rouge, un orgue très impuissant et quinze ou vingt choristes. Ils portent le surplis de mousseline blanche et ils chantent juste. Leur style n'est pas théâtral.

« Mais, dans la basilique énorme, cette charretée d'hommes autour d'un petit orgue équivaut à ce que serait, dans un boudoir, une tabatière à musique. »

Le drame lyrique grec est construit sur le plan suivant :

D'abord un *Prologue* (équivalent au *parlé* de nos opéras comiques ; dans le *Prométhée* d'Eschyle le prologue est le dialogue d'Héphaistos et de la Force conduisant le Titan au supplice). Ensuite la *Parodos*, ou entrée des choreutes et premier chœur ; puis une série d'*épisodes*, séparés par des *stasima* ou chants du chœur. Il n'y a ni rideau ni entr'actes jusqu'à la fin.

La partie déclamée est un *épisode ;* les *stasima* ou chants du chœur, lorsqu'il a pris sa place dans l'orchestre, étaient à l'origine la partie principale. C'est juste le contraire de ce qui a lieu chez nous. Racine eut un jour l'idée de « mêler le chant au récit ou au dialogue » (préface d'*Esther*) : c'était une fantaisie d'archéologue artiste. On a dit de l'opéra comique : « C'est une comédie avec des ariettes. » Pour définir le drame grec, il faudrait renverser les termes et dire : « Ce sont des chants coupés par des dialogues. » Mais les chants restent l'essentiel, le « nerf » de l'œuvre, selon le mot d'Aristophane (2) : chants du chœur, solo du coryphée, — accessoirement : monodie d'un acteur, duos et trios (mais par voix alternantes, jamais en concert).

Toutes les parties du drame avaient un rythme spécial, une expression verbale particulière, une construction symétrique ou non symétrique, qui les faisait reconnaître. Dans nos livrets d'opéras, rien de semblable : le rythme des vers est tout arbitraire, *ad libitum* pour le poète.

Primitivement, le chant (et aussi la danse) appartenait à l'orchestre, le dialogue à la scène ; mais il s'établit de bonne heure entre l'un et l'autre une sorte d'équilibre instable et d'antagonisme aboutissant à un déplacement de fonctions : les acteurs eurent à chanter certains morceaux ; le chœur perdit sa raideur hiératique, devint agissant, et finit par s'absorber dans l'action, — jusqu'au jour où les créateurs de notre opéra, à l'époque de la Renaissance, s'attachèrent à le faire revivre. Maintenant, entrons un peu dans le détail.

La *Parodos* ou entrée du chœur après le prologue, est habituellement une procession religieuse. Précédés du coryphée et accompagnés par le joueur de flûte, deux à deux, les choreutes défilaient devant les gradins des spectateurs, ordinairement dans l'orchestre (sauf dans un cas comme celui des Océanides de *Prométhée*), puis venaient prendre place près de l'autel de Dionysos, la *thymélé*. Dans l'ancien drame, ce défilé avait un caractère de majesté tranquille. Avec leurs robes flottantes, les choreutes, fiers sans doute de représenter la Cité devant ses

(1) *Un Romantique sous Louis-Philippe* (p. 80), ouvrage couronné par l'Académie française.
(2) *Les Grenouilles*, v. 862.

magistrats, formaient un bas-relief vivant. Ce défilé se faisait sur des paroles du coryphée ayant un rythme de marche, l'*anapeste* à 4 temps. C'était une « introduction », au sens musical du mot. L'effet visuel devait être analogue à celui des pèlerins au 1er acte de *Tannhäuser;* une fois arrivé à sa place, le chœur chantait des strophes, sur un rythme différent. *Anapestes* et *strophes*, voilà les caractéristiques normales de l'entrée du chœur. Sur 32 tragédies connues, il y en a 13 où le chœur entre avec la flûte et les anapestes. (Une tragédie, les *Euménides* d'Eschyle, a une seconde *parodos*, ou *épiparodos*.)

J'ai comparé les anapestes à une « introduction ». Mais on sait que dans la symphonie et au théâtre (*ouverture*), l'introduction a été traitée de façons très diverses, déplacée, parfois même supprimée. Un fait analogue s'est produit dans le théâtre grec. Il faut noter quelques variétés :

1° Au lieu de faire entendre d'abord les anapestes du coryphée, puis les strophes du chœur, le poète place les strophes *entre* les anapestes, ce qui fait supposer qu'il y a des défilés partiels et successifs, coupés par des arrêts (exemple, l'*Antigone* de Sophocle).

2° Les strophes sont supprimées ; seuls les anapestes subsistent (exemple, l'*Hécube* d'Euripide, v. 98-153). Les choreutes marchent silencieux derrière leur chef et, dès qu'ils ont gagné l'endroit qui leur est réservé, au lieu de chanter tout de suite, comme à l'ordinaire, c'est le protagoniste, l'acteur principal qui les remplace (*ibid.*, v. 154 et suiv.).

3° D'autres fois, l'introduction anapestique est attribuée non au coryphée, mais au protagoniste. Ainsi, dans *Prométhée*, c'est Prométhée lui-même qui prépare l'entrée des Océanides (v. 120-127), en disant qu'il entend ses ailes frémir autour de lui et qu'il sent le parfum révélateur de la présence d'une divinité. Dans la *Médée* d'Euripide, les anapestes sont récités par Médée et la nourrice (v. 96-213. Cf. les *Troyennes* et le *Rhésus*).

4° Tous ces changements étaient justifiés par la nature du sujet traité. Ainsi, au lieu d'apparaître en troupe bien ordonnée, les choreutes entraient parfois violemment, à la débandade, pleins d'effroi (exemple, les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle).

5° Un dernier cas, c'est la suppression pure et simple des anapestes, — assimilable à la suppression de l'*adagio* initial dans certaines symphonies, ou de l'ouverture dans certains opéras.

*
* *

Le chœur, une fois installé dans l'orchestre, faisait entendre, à la fin de chaque épisode du drame, un *stasimon*, chant formé d'unités binaires, c'est-à-dire de strophes accouplées (alors que dans le lyrisme de Pindare il y a uniformité) et suivies, ou non suivies, d'une strophe finale appelée *épode :* AA', BB', CC'... *a*. La strophe et l'antistrophe étaient chantées sur le même air. L'équivalent le plus exact de ce mode de construction se trouve dans notre musique de danse, par exemple dans les *Suites* de Bach et de Hændel, composées de « périodes » dont chacune a une reprise. Les poètes grecs ne se contentaient pas de donner aux strophes jumelles les mêmes coupes et la même valeur métrique ; ils prenaient encore soin d'en marquer le parallélisme et l'exacte symétrie par des artifices extérieurs tels que la répétition de certains mots, des retours de consonances, et ce qu'on a appelé (pour le texte littéraire) les *rimes lyriques*.

De cette musique chorale, qui fut sans doute très simple, avec une grande sérénité, — peut-être analogue à notre plain-chant, que nous reste-t-il ? A l'inverse des mélodies grégoriennes, nous ne pouvons en étudier que le rythme ; le texte musical est perdu ; il n'est pas sûr qu'il ait toujours été fixé par une notation. En 1892, M. C. Wessely a trouvé dans les manuscrits possédés par l'archiduc Régnier le fragment d'un *stasimon* de l'*Oreste* d'Euripide (v. 330 et suiv.) accompagné d'une notation, en tout 30 notes, pleines de lacunes, dont on essaierait vainement de déterminer le sens musical, comme aussi le genre (chromatique, enharmonique, diatonique ?) auquel il faut les rattacher.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Publications nouvelles.

Cent motets du XIIIe siècle, publiés d'après le manuscrit de Bamberg, par Pierre Aubry (3 vol., chez A. Rouart et P. Geuthner). — Je viens de recevoir cette admirable publication où la photographie, la gravure et l'érudition luttent de magnificence. Je l'ai seulement parcourue et suis obligé d'ajourner un compte rendu sérieux ; mais ma première impression est que depuis la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes (1889), il n'a rien paru en France qui soit supérieur à ce travail. A bientôt une analyes. — J. C.

Sonate de Pergolèse en ré *majeur, pour piano, éditée par Giulio Azzioni (Florence, éditions de la « Nuova Musica, n° 101).* — Pergolèse (1710-1736) est surtout connu chez nous par le charmant intermezzo de la *Servante maîtresse* (1731) ; mais il a écrit une intéressante musique d'église et de chambre. M. Azzioni fait revivre une exquise sonate, écrite en forme de SUITE, où l'allemande rappelle la manière de Bach, et les variations de la gavotte celle de Hændel.

Allemande pour piano, par Henri Février (chez A. Leduc). — Œuvre d'élégance et de grâce, due à cet heureux compositeur qu'est M. Henry Février.

Enseignement moderne du piano : 1er livre, classe enfantine, 30 études préliminaires et graduées de rythme et de diction, par B.-M. Colomer (chez Leduc 3 fr. 50). — Excellent recueil, qui ne peut produire que de bons résultats s'il est utilisé sous la direction d'un bon professeur.

L'Evolution lyrique au théâtre dans les différents pays, tableau chronologique, par H. de Curzon (chez L. Marcel Fortin). — Publication qui sera particulièrement agréable et utile à tous ceux qu'intéresse l'histoire du théâtre lyrique. Ces 73 pages sont divisées en 4 ou 5 colonnes : dans la première, les dates de (1554 à 1906) ; en regard des dates, les opéras joués en Italie, France, Allemagne, Angleterre, etc. Rien de plus net et de plus commode. Si l'auteur a oublié, çà et là, de mentionner quelques ouvrages peu connus, le lecteur peut les ajouter au crayon et se faire ici un très bon instrument de travail ; mais M. de Curzon, qui est un savant très consciencieux, lui laissera rarement cette peine.

Erratum. — Un de nos lecteurs nous signale une confusion de titres qui s'est

glissée dans le travail de notre collaborateur relevant les recettes officielles des théâtres lyriques : ce n'est pas le *Fils de l'Etoile* (de M. C. Erlanger) que l'on a donné avec *Samson et Dalila,* en août et septembre, à l'Opéra ; c'est l'*Etoile*, le charmant ballet de MM. André Wormser et Adolphe Aderer, qui, soit dit en passant, en est à sa 70e représentation.

Festival annoncé. — La Chorale des lycées de jeunes filles de Paris donnera le premier jour de mai 1909, au Trocadéro, un concert au bénéfice de l'Œuvre de protection de l'enfance contre la tuberculose. On annonce qu'une chorale de jeunes filles anglaises prendra part à ce festival, pour lequel des artistes de grand renom ont déjà promis leur concours.

Pablo de Sarasate.

Nous extrayons d'une lettre adressée en juin dernier par le maître Saint-Saëns à un ami de Sarasate les lignes suivantes :

« Il y a bien longtemps de cela, je vis un jour arriver chez moi, frais et jeune comme le printemps, Pablo de Sarasate, déjà célèbre, dont un soupçon de moustache ombrageait à peine la lèvre. Il venait gentiment me demander comme la chose la plus simple d'écrire un concerto pour lui. Flatté et charmé au dernier point, je promis et tins ma parole avec le *Concerto en* la *majeur*, auquel on donne, je ne sais pourquoi, le titre de *Concertstuck.* J'écrivis ensuite pour lui le *Rondo capricioso* en style espagnol et plus tard le *Concerto en* si *mineur* pour lequel il me donna de précieux conseils auquels est dû certainement en grande partie le succès considérable de ce morceau.

« Ceux qui ont assisté, autrefois, à mes soirées musicales du lundi n'ont pas oublié l'éclat qu'y apportait mon illustre ami, éclat tel que pendant plusieurs années aucun violoniste ne voulut consentir à se faire entendre chez moi : tous étaient effrayés par l'idée d'affronter la comparaison. Et il n'y brillait pas seulement par son talent, mais par son esprit, par la verve intarissable de sa conversation toujours intéressante et savoureuse.

« En promenant à travers le monde mes compositions sur son archet magique, Pablo de Sarasate m'a rendu le plus signalé des services et je suis heureux de pouvoir lui donner publiquement, avec le tribut de mon admiration, celui de ma reconnaissance et de mon amitié

« C. Saint-Saëns. »

On ne peut faire du regretté virtuose un portrait plus vivant, et il semble que cette opinion sur Sarasate, comme artiste et comme homme, formulée par Saint-Saëns quelques mois avant la mort de son ami, soit une sorte de biographie anticipée. On remarquera l'extrême bienveillance et même la modestie avec laquelle Saint-Saëns parle toujours des artistes.

NOTES SUR LES EFFETS DU CHANT MAGIQUE D'APRÈS LES ANCIENS

Le chant magique et l'amour.

Le papyrus 3229 du Louvre (M. Maspéro, *Mémoire sur quelques papyrus du Louvre*) contient plusieurs conjurations pour envoyer des songes amoureux : « Récite la formule : Lève-toi, Esprit, mâne vénérable de Xent-Ameut... car je t'invoque en ton nom... (suivent des noms incompréhensibles, en hiératique égyptien, écrits à moitié en lettres grecques)... Dirige son cœur vers une telle... » Ces opérations requièrent la fabrication d'amulettes enchantées par ces formules *chantées quatre ou sept fois*. — La seconde des tablettes d'Hadrumète citée par M. Maspéro (*Eléments de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, II, p. 296) se rapporte à un charme d'amour analogue.

Ovide parle des enchantements dont les Marses ont gardé les traditions « mixtaque cum magicis nænia Marsa sonis », enchantements quelquefois impuissants : «... Circe tenuisset Ulixen si modo servari carmine posset Amor ». Même impuissance contre les chagrins d'amour (*Rem. Am.*, 254) : « Nulla recantatas deponent pectora curas. » (*Ibid.*, 290). « De me veneficiis carminibusque fidem... » — Médée essaye d'agir sur l'esprit de Jason par les enchantements : « Carmen auxiliare canit. » (*Metamorph.*, VII, 138.) « Agisque carminibus grates. (*Ibid.*, 146.) — Sénèque (*Epist.* IX), d'après Hécaton, mentionne les philtres et enchantements d'amour : « Ego tibi monstrabo amatorium sine medicamento, sine herba, sine ullius veneficæ *carmine.* » Ailleurs il rappelle les effets de la musique mystique des Phrygiens, prêtres de Cybèle (*Epist.* CVIII) : « Nec aliter concitantur quam solent Phrygii tibicinis sono semiviri et ex imperio furentes. » — Juvénal parle des charmes amoureux : « Hippomanes carmenque loquar » (VI, 133) et de ceux qui servent à inspirer des chagrins à un mari (*Ibid.*, 610) : « Hic magicos affert cantus, hic Thessala vendit philtra quibus valeat mentem vexare mariti. » — Pline (XXVIII, 4) s'élève contre la crainte qu'on a d'être l'objet d'enchantements : il cite à ce sujet les enchantements amoureux dont les poètes ont parlé. — Toute l'*Apologie* d'Apulée est destinée à se défendre contre l'accusation de s'être servi lui-même d'enchantements et d'opérations magiques pour faire un riche mariage. Il proteste n'avoir jamais composé de vers magiques, « magica maleficia », qu'il oppose aux poésies ordinaires avec quoi on les confond : « An ideo magus quia

poeta ? » Il parle du pouvoir incroyable des chants magiques, *cantamina.* Il y croit d'ailleurs : « Hoc emolumentum canticis accipimus » ; il reconnaît la possibilité d'opérer des prodiges, notamment de prédire l'avenir par le secours d'un enfant, « puerum quemdam *carmine cantatum* ». On peut inspirer l'amour « seu *carminum* avocamento, seu odorum delinimento » ; mais il nie avoir usé de ces moyens.

Lucien (*Lucius*, 11) doute qu'il y ait des chants assez forts pour vaincre l'amour : *Τίς γὰρ ᾠδὴ δύναται μαγεῦσαι τὸν ἔρωτα* ; Les Thessaliennes excellent dans cet art (*Dialogue des Courtisanes*, 4) : *οἷαι πόλλαι Θετταλαὶ λέγονται ἐπᾴδουσαι καὶ ἐρασμίους ποιοῦσαι.* Une magicienne ramène un amant oublieux (*Ibid.*) : *ὅδε ὑπὸ τῶν ἐπῳδῶν ἧκεν αὖθις ἐπ' ἐμέ.*

Autres effets merveilleux de la musique.

Les satyres, dans le *Cyclope* d'Euripide (646), connaissent un chant d'Orphée (*ἀλλ' οἶδ' ἐπῳδὴν Ὀρφέως ἀγαθὴν πάνυ*), par la vertu duquel le tison ira de lui-même s'enfoncer dans l'œil du Cyclope. — Dans la légende du balai transformé en domestique et travaillant pour le compte de l'enchanteur (Lucien, *Philopseudes*, 35 : *περιβαλὼν ἱματίοις, ἐπειπὼν τινα ἐπῳδήν...*) l'enchantement est un mot de trois syllabes : *ἐπήκουσα τῆς ἐπῳδῆς· ἦν δὲ τρισύλλαβος.* — Les verrous des portes s'ouvrent seuls devant les enchantements de Médée : *ὠκείαις ἄψορροι ἀναθρώσκοντες ἀοιδαῖς* (Apollonius de Rhodes, *Argonautiques*, IV, 42).

Pline (XXVIII, 2) dit qu'existait encore de son temps la prière de la vestale Tuccia, qui à l'aide d'un chant magique puisait de l'eau avec un crible : « exstat Tucciæ vestalis incestæ precatio qua usa aquam in cribro tulit, anno Urbis DCIX. » Il rapporte aussi (*Ibid.*, 4) qu'on croyait pouvoir faire éclater les poteries par un enchantement (*incantamentum*) : « Figlinarum opera multi rumpi credunt tali modo. »

Dans le *Kalevala* (Runo 3) : « Wäinäminöinen chante et aussitôt les marais mugissent, la terre tremble, les montagnes chancellent et les dalles épaisses volent en éclats, les rochers se fendent, les pierres se brisent sur le rivage. — (Runo 26) : Lemmikäinen enchante un terrible serpent en lui chantant « les paroles de l'origine du serpent ». Plus loin (Runo 27), une lutte d'évocations magiques a lieu entre lui et ses hôtes qui lui font mauvais accueil. Les uns et les autres font naître à leur voix des animaux et des monstres. Lemmikäinen chante un chant (Runo 28) pour se transformer en aigle, afin de fuir ses ennemis. Il se réfugie dans une île où il

charme les habitants. Ses chants font naître des fleuves, des lacs, des forêts : il change les cailloux en or et en gemmes (Runo 29). (Runo 40) : ses invocations arrachent un navire aux cataractes qui vont le détruire. — Le Runo 48 renferme une incantation pour faciliter la capture d'un gigantesque poisson enchanté. — Au Runo 16, Wäinämöinen construit un navire : « Il chantait un chant pour chaque partie qu'il construisait. » Trois paroles lui font défaut et il ne peut achever l'œuvre. Quand après grand'peine un géant lui a fait part de ces mots mystérieux, « le bateau est achevé sans le secours de la hache... ». Cf. chez les Grecs la légende d'Amphion bâtissant les murs de Thèbes en jouant de la clarinette.

On sait les effets merveilleux produits par les sept anges de la Bible qui jouent de la trompette : grêle de feu sur la terre, montagne de feu sur la mer, étoile d'absinthe dans les fleuves, obscurcissement des astres, monstres en forme de sauterelles sortis de l'abîme, armée de chevaux à têtes de lions et à queues de serpents... (*Apocalypse*, VIII-XI).

Effets du chant magique sur les astres. Divers.

Aristophane (*Nuées*, 749) parle d'une magicienne qui fera descendre la lune du ciel pour l'enfermer dans un étui. — Platon (*Euthydème*) parle de l'art, τεχνὴ τῶν ἐπῳδῶν, d'enchanter les serpents, les scorpions et autres animaux. Il compare les hommes aux lions domptés par le chant : ὥσπερ λέοντας κατεπᾴδοντές τε καὶ γοητεύοντες (*Gorgias*). — La légende d'Orphée dans Diodore de Sicile (*Biblioth. histor.*, IV, 25) : ὥστε τῇ μελῳδίᾳ θέλγειν τά τε θηρία καὶ τὰ δένδρα.

Diodore compare l'effet des chants des bardes sur les Gaulois à celui qu'ils opèrent sur les fauves ὥσπερ τινὰ θήρια κατεπάσαντες (*Ibid.*, V, 31). — Les chants magiques d'un mage font s'ouvrir la terre jusqu'aux enfers (Lucien, *Ménippe*, 10). Il existe des enchantements pour chasser les serpents d'un lieu (*Philopseudes*, 11) : ἐπειπὼν ἱερατικά τινα ἐκ βίβλου παλαίας ὀνόματα ἑπτά. Une magicienne (φαρμακὶς) fera descendre la lune (*Dialogues des Courtisanes*, 1) : θετταλάς τινας ᾠδὰς ἐπισταμένη καὶ τὴν σελήνην καράγουσα. — Clément d'Alexandrie (*Stromates*, 3, p. 263) parle du pouvoir des mages qui par leurs chants et leurs cérémonies ᾠδαῖς καὶ θύμασι détournent les orages et la grêle.

Tibulle (I, *Eleg.* 2) décrit les effets ordinaires du chant magique sur les astres : « Hanc ego de cœlo ducentem sidera vidi, Fluminis hæc rapidi

carmine sistit iter... Quum libet, hæc tristi depellit nubila cœlo, Quum libet æstivas convocat ore nives... » — Properce (I, *Eleg.* 1) : « Tunc ego crediderim vobis et sidera et amnes Posse Cytææis ducere carminibus... » ; (II, 28) : « Et jam luna negat toties descendere cœlo... [carmine] » ; (III, 3) : « Orphea detinuisse feras et concita dicunt Flumina Threicia sustinuisse lyra, Saxa Cithæronis Thebas agitata per artem Sponte sua in muri membra coïsse ferunt... » ; (IV, 5) : « Audax cantatæ leges imponere lunæ Et sua nocturno fallere terga lupo. » — Horace (*Carm.* I, 12) : « Unde vocalem temere insecutæ Orphea silvæ... » (cf. III, 11) ; (Ep. V) : « Quæ sidera excantata voce Thessala Lunamque cœlo deripit. » — (Ep. XVII) «... Per atque libros carminum valentium Defixa cælo devocare sidera Canidia... » ; (*Ibid.*) : Sabella carmina ; Marsa Nœnia ; ... et polo Deripere lunam vocibus possum meis. » — Virgile (*Æneis*, IV, 487 sq.) : « Hæc se carminibus promittit..... Sistere aquam fluviis et vertere sidera retro, ... mugere videbis Sub pedibus terram et descendere montibus ornos. »

Ovide (*Heroïdes*, VI, 83), à propos des enchantements de Médée : «... carmine movit Diraque cantata pabula falce metit, Illa reluctantem cursu deducere lunam Nititur, et tenebris abdere Solis equos : Illa refrenat aquas obliquaque flumina sistit : Illa loco silvas vivaque saxa movet... » ; (*Amores*, II, *Eleg.* I, 25) : « Carmina sanguineæ deducunt cornua lunæ Et revocant niveos Solis euntis equos : Carmina dissiliunt abruptis faucibus angues, Inque suos fontes versa recurrit aqua » ; (III, *Eleg.* IX, 21) « : Carmine quid victas obstupuisse feras ? » ; (*Rem. Amor.*, 254) : « Non anus infami carmine rumpet humum, Non seges ex aliis alios transibit in agros, Nec subito Phœbi pallidus orbis erit..... » ; (*Medic. fac.*, 39) : « Nec mediæ finduntur cantibus angues, Nec redit in fontes unda supina suos Et quamvis aliquis Temeseia moverit æra Nunquam Luna suis excutietur equis » ; (*Metam.*, VII, 195) : « Cantus artesque magarum » ; suit l'énumération des effets precédemment exposés ; (*Ibid.*, 203) : « Vipereas rumpo verbis et carmine fauces ;... currus quoque carmine nostro Pallet avi..... [le Char du Soleil, ancêtre de Médée] ; (*Ibid.*, 424) : Médée assemble des nuages pour se rendre invisible : « Effugit illa necem, nebulis per carmina motis » ; (*Metamorph.*, XIV, 337) : description des effets du chant de la nymphe Canens : «... Silvas et saxa movere Et mulcere feras et flumina longa morari Ore suo, volucresque vagas retinere solebat » ; (*Ibid.*, 267), à la voix de Circé : « Tunc quoque cantato densetur carmine cœlum. »

Evocation des morts, spectres, etc.

Dans un fragment d'Euripide, reste d'une pièce inconnue, on lit la prière suivante, qui n'est autre qu'une scène de magie ayant pour objet d'évoquer des ombres :

« A toi qui gouvernes tout, Zeus, ou bien Invisible, si tu te contentes « de ce nom, j'apporte la libation et les gâteaux de sacrifice ; de ton côté, « accepte cette offrande de prémices de toute sorte, sans feu sur l'autel, « répandue abondamment. Parmi les dieux d'en haut, tu tiens en main « le sceptre de Zeus, et parmi les dieux de la terre, tu partages le pou- « voir de l'Invisible. Éclaire l'esprit de ceux qui, avant de lutter (?), « veulent savoir d'où viennent leurs maux, quelle en est la racine, et « quel est celui des bienheureux à qui ils doivent offrir un sacrifice expia- « toire pour trouver la fin de leurs peines. »

Ce passage est très obscur ; la cérémonie rituelle est à peine indiquée, tout est vague, et pas un mot n'indique un rôle joué par la musique. Mais ce fragment est éclairé et complété par la grandiose scène des *Perses* où Eschyle est beaucoup plus près des traditions de la magie.

La reine Atossa, dans une angoisse et une épouvante qui lui font oublier toute étiquette, apporte des offrandes funèbres dont elle donne le détail : du lait, du miel, du vin, des olives, etc. Puis, s'adressant au chœur, elle lui demande de chanter des *hymnes* tandis qu'elle s'acquittera de la cérémonie rituelle. Le chœur chante alors une prière aux démons chthoniens, la Terre, Hermès, le roi des morts, pour obtenir qu'ils renvoient à la lumière du jour Darius, suprême ressource de ceux qui sont frappés d'un grand malheur. « M'entend-il ? dit le chœur ; le roi de bienheureuse mémoire, le roi égal aux dieux, m'entend-il pousser mes gémissements douloureux, mes prières barbares aux modulations variées qui signifient clairement le deuil ? Je crierai ma douleur suprême. Certes, en dessous, il m'entend !... O roi, antique roi, allons ! viens ! sur le sommet de ton sépulcre, montre ta sandale teinte de pourpre et les courroies de métal de la tiare royale ! Viens, père, exempt de maux, Darius ! » Chant dont la composition est un rythme ternaire de strophes et d'antistrophes accouplées (AA', BB', CC', D) analogue aux *Suites* de Bach et de Hændel, et où les répétitions symétriques de mots ou de simples exclamations ont un caractère nettement musical.

— Fidèles fils de fidèles, vieillards perses, contemporains de ma jeunesse, de quel mal souffre la cité ?...

Ainsi parle Darius. *La vertu magique du chant l'a fait sortir de sa tombe et l'a ramené à la vie.*

Dans des circonstances du même genre et à l'aide du chant (*Choéphores*, v. 454 et suiv.), Électre et Oreste invoquent Agamemnon devant sa tombe et lui demandent son assistance. Quand elle a terminé sa prière, Électre ajoute, comme si elle était prise d'un scrupule de formalisme, ce vers curieux qui fait allusion à des pratiques traditionnelles et rituelles : « Cet hymne est celui des dieux qui sont sous la terre » (v. 473), ce que le Scholiaste explique ainsi : « Les *chants* (dont je viens de me servir) sont bien ceux qui sont employés pour les dieux d'en dessous (comme Agamemnon) et non pour les dieux du ciel. » Ici, l'idée magique par excellence — la contrainte par la formule — réapparaît nettement.

Horace (*Ep.* XVII) : « Possum crematos excitare mortuos » [vocibus meis]. — Virgile (*Æneis*, IV, 491) : « nocturnosque movet manes » [carminibus]. — Tibulle (I, *Eleg.* 2) : « Hæc cantu finditque solum manesque sepulchris Elicit et tepido devocat ossa rogo. » — Ovide (*Amores*, I, *Eleg.* VIII) : « Et solidam longo carmina findit humum. » — Manilius (*Astronomicon*, I, 334) : « Domuitque infernas carmine leges. » — Lucain (*Pharsale*, VI, 527 sq.) cite l'évocation des morts parmi les opérations magiques des sorcières thessaliennes. Plus loin (*Ibid.*, 568) : « ... gelidis infudit murmura labris Arcanumque nefas Stygias mandavit ad umbras. » Une magicienne ressuscite un cadavre qui doit dévoiler l'avenir, en injectant dans ses veines un philtre dans les éléments duquel figurent « infando saturatas *carmine* frondes ». En même temps elle profère des sons mystérieux : « confundit murmura primum Dissona et humanæ multum discordia linguæ. » (*Ibid.*, 686 sq.) Le cadavre ranimé ne pourra pas l'être une seconde fois : « Talibus exuram, Stygiorum carmine, sylvis Ut nullos cantata magos exaudiat umbra. » (*Ibid.* 706.) Il faut une opération analogue pour rendre le mort à son premier état : « *carminibus* magicis opus est herbisque, cadaver Ut cadat... » (*Ibid.*, 822). — Valerius Flaccus (*Argonautiques*, I, 732 sq.) représente Alcimède et Aeson évoquant les mânes de leurs aïeux : « tenues ad *carmina* vultus extulerat... » Plus loin (*Ibid.*, 787) : « execrabile carmen agens ». — (*Ibid.*, 448) : « Hæmoniis agitari cantibus umbræ. »

Senèque (*Medée*, 696) parle de l'évocation par le chant du serpent Python : « adsit ad cantus meos. » — Lucain (VI, 492, 497) : « Quis labor hic superis cantus herbasque sequendi Spernendique timor?... » ; « ... an habent hæc carmina certum Imperiosa Deum?... ». (*Ibid.*, 527) : « Omne nefas superi prima jam voce precantis Concedunt carmenque

timent audire secundum. » (*Ibid.*, 527) : «... Perque cavas terræ quas egit carmine rimas Manibus illatrat... »

Héliodore (*Œthiopica*, VI, 14) décrit le sacrifice d'une vieille Égyptienne animant un cadavre pour l'interroger sur l'avenir. Les rites, imités de la *Nekuia* de l'*Odyssée*, sont accompagnés de chants en langue barbare : *πρός τὴν σεληναίαν βαρβάροις τε καὶ ξενίζουσι τὴν ἀκοὴν ὀνόμασι κατευξαμένη*. Le cadavre s'anime à sa voix : *ἐπᾴδουσα ἐξήγειρέ τε καὶ ὀρθὸν ἑστάναι τῇ μαγγανείᾳ κατηνάγκαζεν.*

On apaise les mânes sortis des tombeaux par les mêmes cérémonies (*Ibid.*, III, 408) : « Carmina turbatos voluit placantia Manes. » (Cf. *Ibid.*, V, 99.) — Lactance (*Divin. Instit.*, VII, 13) : «... qui sciret certis *carminibus* cieri ab infernis animal... » — Mêmes croyances plus tard (Ratherii Veronensis Episcopi *Epist. Synodica ad presbyteros*, citée par Du Cange). Y sont interdits « carmina diabolica quæ super mortuos nocturnis horis vulgus cantare solet ». Plus tard l'évocation des morts reste une opération familière aux sorciers, mais l'incantation proprement dite (le chant) n'y joue plus aucun rôle.

Diodore de Sicile (*Biblioth. histor.*, IV, 51), à propos des enchantements de Médée, dit qu'elle fit apparaître : *διά τίνων φαρμάκων* (ici évidemment dans le sens d'incantation) des fantômes de dragons et devant Pélias l'image d'un agneau à la place du bélier égorgé. — Lucien (*Philopseudes*, 17) : un personnage du dialogue connaît un enchantement *ἐπῳδὴν πολυώνυμον* pour chasser les démons rencontrés en plein jour. Ailleurs (*Ibid.*, 31) un philosophe met en fuite un spectre qui hantait une maison : *προχειρισάμενος τὴν φρικωδεστάτην ἐπίρρησιν, αἰγυπτιάζων τῇ φωνῇ, κατᾴδων αὐτόν.* — Dans Apollonius de Rhodes (*Argonautiques*, IV, 1663 sq.), Médée triomphe du géant Talôs en suscitant à ses yeux d'horribles fantômes. Pour les évoquer : *ἀοιδῇσιν μειλίσσετο, μέλπε δὲ Κῆρας θυμοβόρους... τὰς γουναζομένη τρὶς μὲν παρακέκλετ' ἀοιδαῖς, τρὶς δὲ λιταῖς...* — Eunape (*Vitæ Sophist.*) représente le philosophe Jamblique suscitant par ses paroles deux figures d'enfant aux sources de Gadara... *καὶ βραχέα τινὰ προσειπὼν ἐξεκάλεσεν ἀπὸ τῆς κρήνης κάτωθεν παιδίον...* — Les mages, d'après Clément d'Alexandrie (*Cohortatio ad gentes*, p. 17), contraignent par leurs charmes les esprits à les servir : ... *Μάγοι... δαίμονας... δούλους ταῖς ἐπαοιδαῖς πεποιηκότες...*

La liturgie romaine et la magie.

Je viens de lire la description de la messe dans le *Cours de liturgie romaine* (t. II) de Th. Bernard, prêtre de Saint-Sulpice, en m'efforçant de me placer dans l'état d'esprit qui conviendrait à la lecture de la *Cité antique* de Fustel de Coulanges ou de tout autre ouvrage d'histoire. Le rituel de l'Eglise a une minutie de prescriptions qui lui donne une grande beauté, et dont le formalisme extrêmement précis est inséparable des idées mêmes de religion et de culte organisés. Mais à chaque instant s'impose le souvenir des rites de magie. Le Christianisme s'est parfois installé dans des temples de forme grecque ; souvent il a utilisé, pour appuyer ou illustrer sa foi, des matériaux qu'une mythologie méprisée par lui avait déjà façonnés à son usage et dont il se bornait à changer les noms. Rien de choquant à cela, si l'on a soin de distinguer les idées et les sentiments des modalités d'expression dont elles s'entourent. Il est dans la nature un peu vague des symboles de pouvoir servir à plusieurs fins. Dans les rites s'est produit quelque chose d'analogue : désappropriation et transposition, mais maintien d'usages traditionnels.

Cette réserve faite, les emprunts de l'Eglise aux usages de magie sont attestés par les faits suivants (je ne cite que les plus apparents) :

1° *L'usage du chant dans la prière et dans le sacrifice.* — Il y a des messes « basses » ou « privées » où l'on ne chante pas, ce qui est contraire au principe de magie d'après lequel les actes ne valent que s'ils sont accompagnés d'un chant ; mais si, dans la magie elle-même, le chant initial a eu peu à peu pour substituts la récitation, puis l'écriture, il ne faut pas s'étonner que, hors de la magie, dans les cultes organisés, il y ait eu une substitution semblable. Je dis *substitution*, car la messe chantée, dite encore « solennelle » ou « publique », est la plus ancienne : « La sainte messe, dans les desseins de Dieu et les intentions de l'Eglise, devait être surtout solennelle et publique. C'est le sacrifice, c'est-à-dire l'acte le plus grand du culte extérieur, offert à Dieu au nom du peuple chrétien tout entier. Rien donc ne serait plus convenable qu'il fût célébré avec tout l'éclat du chant. » L'auteur de ces lignes, Th. Bernard, paraît ne voir dans le chant qu'un moyen de rehausser la pompe, « l'éclat » de la cérémonie ; en ce cas, je crois qu'il se trompe. Lui-même rappelle (p. 53) que « l'usage des messes privées (non chantées) ne se généralisa qu'au VIIIe siècle ». Si le chant n'était qu'un moyen de rehausser la solennité, l'évolution se serait faite dans un sens contraire.

En dehors de la messe, je crois inutile de démontrer que la prière primitive était une prière chantée.

2° *L'objet très précis et tout pratique des diverses prières.* — Il y a des prières avec chant : pour obtenir la pluie (on dit le ps. 146) ; pour obtenir le beau temps (on dit le ps. 66) ; pour repousser un orage (on dit le ps. 147) ; pour faire cesser la disette et la famine (ps. 22) ; pour arrêter la peste (ps. 6) ; pour demander secours en temps de guerre et obtenir la défaite des ennemis (ps. 45, 78) ; pour avoir assistance « in quacumque tribulatione » (ps. 90).

Aux oraisons de la messe elle-même, l'Eglise permet ou prescrit d'en ajouter d'autres, dites *collectes* (après le *Gloria*), dont voici l'objet : demander les suffrages des saints ; — pour tous les ordres et les degrés dans l'Eglise ; — pour le pape ; — pour le prince régnant ; — pour les prélats et les congrégations ; — pour la famille spirituelle ou temporelle ; — pour la paix ; — contre les persécuteurs de l'Eglise ; — les méchants ; — pour une nécessité quelconque ; — pour le temps de l'adversité ; — de la famine ; — pour demander la pluie ; — le beau temps ; — pour chasser les tempêtes ; — contre les tremblements de terre ; — les maladies des animaux ; — pour le prêtre lui-même ; — pour obtenir le don des larmes ; — la rémission des péchés ; — pour la réconciliation des pénitents publics ; — pour les âmes tentées et affligées ; — pour éloigner les mauvaises pensées ; — pour demander la continence, — l'humilité, — la patience, — la charité ; — pour les amis dévoués, — les ennemis, — les prisonniers et les captifs, — les navigateurs ; — pour la santé et le salut éternel de ceux qui sont en vie ; — pour les vivants et pour les morts. Je me borne à ces exemples caractéristiques.

Comment oublier que dans tous les pays connus, depuis l'Amérique du Nord jusqu'à l'Extrême-Orient, en passant par l'Europe, et depuis les pays scandinaves jusqu'au cœur de l'Afrique, il y a eu des cérémonies magiques où le chant était employé pour obtenir le plus souvent des résultats identiques ? Et s'il est démontré que sur d'autres points plus importants l'Eglise a obéi au principe de continuité, comment ne pas reconnaître que là aussi elle a été héritière et continuatrice ? D'ailleurs, j'ai garde de méconnaître une différence importante : dans la magie, on commande ; ici, on supplie. Néanmoins persiste la foi dans la vertu des formules chantées.

3° *Le symbolisme et le formalisme rigoureux.* — La magie vit de symboles créés d'après la loi d'imitation. On fait brûler une feuille de laurier : par là, le magicien symbolise ou « imite » la passion, la *flamme* qu'il veut donner au cœur de quelqu'un. Il crache trois fois : par là, il symbolise ou imite la fuite d'un mauvais Esprit qu'il veut chasser du corps de quelqu'un. Tous les gestes, manuels ou vocaux, sont déterminés par ce principe : l'image matérielle (approximative) est équivalente à un fait moral ; et, en l' « imitant », elle provoque sa réalisation.

Que de fois, dans les rites de l'Eglise, on aurait à faire cette observation !

Observons le prêtre qui va se rendre à l'autel pour y célébrer la messe. Le prêtre doit se laver les mains : c'est le symbole d'une purification de l'âme, comme l'indique la prière : *Da, Domine, virtutem manibus meis, ad abstergendam omnem maculam, ut sine pollutione mentis et corporis valeam tibi servire.* « Si les mains étaient trop sales, il y aurait péché mortel. » (Liguori.) La pureté des mains est donc assimilée à celle de l'âme. Les officiers qui précèdent le célébrant à l'autel, dans la messe solennelle, ont leur raison d'être dans le même ordre d'idées : le *thuriféraire* exprime « par la fumée de son encens les désirs des patriarches et des prophètes avant la venue du Messie ; et, par le feu de son encensoir, l'encens des séraphins qui précédaient le Sauveur à son ascension » (Th. Bernard). Les *acolytes* suivent le thuriféraire en portant des flambeaux allumés ; ils représentent « les prophètes, le Précurseur, les apôtres, qui annonçaient l'arrivée ou la présence de Jésus, *vraie lumière du monde* » (*id.*). Le *cérémoniaire* a aussi une fonction symbolique. Le *diacre* et le *sous-diacre* représentent l'Ancien et le Nouveau Testament (*id.*). Le *prêtre* va de la sacristie à l'autel et, « dans cette marche, il représente le Sauveur entrant dans le monde » (Le Courtier). Le prêtre doit avoir « le visage et les mains propres, la tonsure et la barbe fraîchement faites, les cheveux peignés, les ongles pas trop longs, etc... » (dispositions résumées par Le Vavasseur). L'aspersion de l'autel, des objets et des personnes par l'eau bénite est un symbole où un phénomène moral est *imité* (et, par conséquent, *provoqué*) par un fait matériel ; « les constitutions apostoliques, Théodet et saint Jérôme nous en faisaient déjà connaître les admirables effets : *elle purifie les âmes et les préserve de la corruption par la grâce du repentir qu'elle obtient et par la vertu qu'elle a de chasser le démon* » (Th. Bernard). Après avoir entonné l'antienne *Asperges me*, le prêtre asperge l'autel trois fois, puis s'asperge lui-même par un signe de croix fait sur le front avec l'extrémité du goupillon ; il asperge ensuite le diacre, le sous-diacre, le clergé, le peuple, en récitant le psaume *Miserere*. Encore un symbole et une imitation ! — Pourquoi *trois fois* l'aspersion de l'autel et le chant *Miserere mei Deus*, etc...? Il s'agit, comme dans une primitive cérémonie de magie, d'obtenir des grâces ; or ces grâces « ne nous sont pas dues ; les péchés nous en rendent indignes et nous ne pouvons rien espérer que par la miséricorde de Dieu » (Olier). Les gestes, les formules orales, leur répétition et leur rythme, — avec le sentiment et l'état d'âme qui les accompagnent, — ont donc pour objet d'obtenir ces bienfaits.

Le principe d'après lequel un geste est l'équivalent d'un fait moral très important explique pourquoi, dans l'accomplissement des rites religieux, comme dans celui des rites magiques, le formalisme est si rigoureux.

Voici quelques-unes des *fautes* et « infractions condamnables aux rubriques du Missel » que peut commettre le prêtre, à la sacristie ou à l'autel (d'après Th. Bernard, *Appendice* III de son *Cours de liturgie romaine*, p. 425 et suiv.) :

En faisant passer les bras dans les manches de l'aube, commencer par la manche gauche au lieu du contraire. Croiser le côté gauche de l'étole sur le côté droit ;

Ne pas baiser les ornements qui doivent l'être (amict, manipule, étole) ou baiser ceux qui ne doivent pas l'être (aube et chasuble) ;

Tenir le calice avec la main droite, ayant la gauche dessus ;

Relever d'une main son aube ou sa soutane, en marchant, ou avoir la main pendante, et non sur le calice ;

Commencer la messe avant que le servant ait allumé les deux cierges ;

Ne pas réciter la prière *Oremus* au moment précis où l'on est arrivé au milieu de l'autel, et après avoir posé sur celui-ci les mains jointes ;

Ne pas dire le nombre exact de *Kyrie* et *Christe eleison*, ou en intervertir l'ordre ;

Réciter, en marchant, certaines prières quand il ne le faut pas. — Dire *Jube, Domne*, au lieu de *Jube, Domine ;*

Faire de pieuses aspirations en dehors des prières commandées ;

Prononcer trop lentement ;

Ne pas croiser les pouces, et le droit sur le gauche, quand on a les mains jointes;

Ne pas appuyer toute la main sur l'autel, mais seulement les doigts, quand on doit le baiser ;

Ecarter les doigts quand on a les mains étendues ;

Ne pas toucher le livre en lisant l'*Epître* ;

Ne pas poser la main gauche sur le livre en y faisant le signe de la croix au commencement de l'Evangile ;

Tourner les feuillets du Missel sans prendre les signets ;

Lever les yeux quand il ne faut pas, comme au commencement du *Gloria in excelsis*, du *Credo* et des deux *Memento ;* et ne pas les lever quand il le faut, comme avant *Munda cor meum*, etc. ;

Ne pas baiser réellement l'autel ou ne pas le faire au milieu ;

Ne pas tenir unis le pouce et l'index de chaque main, depuis la consécration jusqu'à l'ablution des doigts ;

S'appuyer sur son côté gauche en disant : *Domine, non sum dignus.*

Les fautes de ce genre — les principales, celles « qui se commettent le plus fréquemment » — sont au nombre de 94 (d'après Th. Bernard).

4° Par le même principe encore, s'explique un fait qui nous ramène à la musique.

L'usage du rythme binaire et du rythme ternaire dans les répétitions.

Le Kyrie eleison.

Une des formules de prière chantée les plus anciennes, les plus éloquentes et les plus belles, car elle résume le sentiment religieux, est certainement : *Dieu, aie pitié !*

Kyrie, eleison ! (3 fois.)
Christe, eleison ! (id.)
Kyrie, eleison ! (id.)

Comment s'explique son rythme ?

« C'est le cri instinctif de la nature vers Dieu, » dit le cardinal Bona. Soit, pour ce qui regarde le sentiment traduit par la formule ; mais ce que la nature ne trouve pas instinctivement, c'est la triple répétition de chaque partie de la prière, la limitation rigoureuse au nombre trois, et l'observation exacte par le célébrant — sous peine de péché — de l'ordre où les trois appels doivent être dits.

Le deuxième concile de Vaison (523) semble dire (*canons* 3 et 4) qu'on répète pour mieux arriver à la « componction du cœur ». — Même objection. Le nombre 3 produit-il la « componction » plutôt que le nombre 4 ou 5 ?...

« C'est pour imiter les chants des neuf chœurs angéliques, » dit Lebrun. Inclinons-nous, et passons.

« Les trois premiers, dit saint Thomas, sont pour le Père ; les trois seconds pour le Fils et les trois derniers pour le Saint-Esprit, et chacun a trois invocations, pour montrer la circumincession des trois personnes divines. » (*Pars* III, *qu.* 83, *art.* 4, cité par Th. Bernard.) — L'idée de la Trinité explique bien pourquoi il y a trois appels, et trois fois *eleison*, mais elle ne m'explique pas pourquoi il y a *deux* mots différents (*Kyrie* et *Christe*) et pourquoi chaque formule est répétée trois fois ; de ce dernier fait elle donne une raison trouvée après coup, et subjective, en ce sens qu'elle n'est admissible, comme toutes les affirmations de la théologie, que si elle est fondée sur l'accord d'un certain nombre de témoignages autorisés.

Un autre théologien (Le Courtier) insinue que chaque *eleison* a un but spécial qui est sous-entendu. Ainsi il convient de dire, ou de penser :

Seigneur (esprit de lumière), ayez pitié (*de mes ténèbres*) ;

Seigneur (esprit de force), ayez pitié (*de ma faiblesse*) ;

Seigneur (esprit de sainteté), ayez pitié (*du peu de profit que je tire de vos grâces*).

Autant que j'en puisse juger, ceci me paraît être de l'exégèse de fantaisie ; les misères humaines sont donc limitées au nombre de neuf, exactement, par groupe de trois ?

Pour ne pas nous égarer en émettant une opinion à laquelle on pourrait opposer une autre opinion, bornons-nous à observer des faits.

Kyrie eleison, répété 3 fois, suivi de *Christe eleison*, répété aussi 3 fois, et de la reprise *Kyrie eleison*, répétée encore 3 fois, constitue un ensemble dont le schéma est celui-ci :

A, A, A ;
B, B, B ;
A, A, A.

ou, plus simplement A, B, A, soit trois strophes, composées chacune de trois formules pareilles et dont la troisième est la reprise de la première. 1° Cette construction est essentiellement musicale, que l'on considère le rythme de chaque strophe ou celui de l'ensemble ; 2° cette construction musicale *se retrouve dans la plupart des incantations magiques antérieures au christianisme.*

Je n'oublie pas, d'ailleurs, que, dans la Bible, les magiciens sont frappés d'anathème, et même condamnés à mort (*Exode*, XXII, 18.)

(*A suivre.*)

Documents historiques. — Les origines de l'opéra en France.

1. — *Privilège accordé au Sieur Perrin pour l'établissement d'une Académie d'Opéra en Musique et en Vers François. — Grâce et disgrâce. Les Nobles sur la scène.*

A St-Germain en Laye, le 28 juin 1669.

(D'après le document conservé aux Archives de l'Opéra.)

Louis par la Grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre. A tous ceux qui ces présentes Lettres verront, Salut. Notre bien aimé et féal Pierre Perrin, Conseiller en nos Conseils, et Introducteur des Ambassadeurs près la personne de feu notre très cher et bien aimé Oncle le Duc d'Orléans ; nous a très humblement fait remontrer, que depuis quelques années, les Italiens ont établi diverses Académies, dans lesquelles il se fait des Représentations en Musique, qu'on nomme *Opéra:* que ces Académies étant composées des plus excellents Musiciens du Pape et autres Princes, même de personnes d'honnête Famille, Nobles et Gentilshommes de naissance, très-savants et expérimentés en l'Art de Musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables Divertissements, non seulement des Villes de Rome, Venise et autres Cours d'Italie ; mais encore ceux des Villes et Cours d'Allemagne et d'Angleterre, où lesdites Académies ont été pareillement établies à l'imitation des Italiens ; que ceux qui font les frais nécessaires pour lesdites Représentations, se remboursent de leurs Avances sur ce qui se reprend du Public à la Porte des lieux où elles se font ; et enfin, que s'il nous plaisoit de lui accorder la Permission d'établir dans notre Royaume de pareilles Académies, pour y faire chanter en public de pareils Opéras ou Représentations en Musique et en Langue Française, il espère que non seulement ces choses contribueroient à notre Divertissement et à celui du Public ; mais encore que nos Sujets s'accoutumans au goût de la Musique, se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet Art, l'un des plus nobles Libéraux. A ces causes, désirant contribuer à l'avancement des Arts dans notre Royaume, et traiter favorablement ledit Exposant, tant en considération des services qu'il a rendus à feu notre très cher et bien aimé oncle le Duc d'Orléans, que de ceux qu'il nous rend depuis plusieurs années, en la composition des Paroles de Musique, qui se chantent, tant en notre Chapelle qu'en notre Chambre ; Nous avons audit Perrin accordé et octroyé, accordons et octroyons par ces présentes signées de notre main, la Permission d'établir en notre bonne Ville de Paris, et autres de notre Royaume, une Académie, composée de tel nombre et qualité de Personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en public des Opéras et Représentations en Musique et en Vers François, pareilles et semblables à celles d'Italie : Et pour dédommager l'Exposant des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites Représentations, tant pour les Théâtres, Machines, Décorations, Habits, qu'autres choses nécessaires, Nous lui permettons de prendre du Public telles sommes qu'il avisera ; et à cette fin, d'établir des Gardes, et autres gens nécessaires, à la Porte des lieux où se feront lesdites Représentations ; Faisant très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux Officiers de notre Maison, d'y entrer sans payer et de faire chanter de pareils Opéra ou Représentations en Musique et en Vers François,

dans toute l'étendue de notre Royaume pendant douze années, sans le consentement et permission dudit Exposant, à peine de dix mille livres d'amende, confiscation des Théâtres, Machines et Habits, applicables un tiers à Nous, un tiers à l'Hôpital Général, et l'autre tiers audit Exposant. Et attendu que lesdits Opéra et Représentations sont des Ouvrages de Musique tous différens des Comédies récitées, et que Nous les érigeons par ces dites Présentes, sur le pied de celles des Académies d'Italie, où les Gentilshommes chantent sans déroger ; Voulons et Nous plaît, que tous Gentilshommes, Damoiselles, et autres personnes puissent chanter audit Opéra, sans que pour ce ils dérogent au Titre de Noblesse, ni à leurs Privilèges, Charges, Droits et Immunitez ; Révoquant par ces Présentes toutes permissions et Privilèges que nous pourrions avoir ci-devant donnez et accordez, tant pour raison dudit Opéra que pour réciter des Comédies en Musique, sous quelque nom, qualité, condition et prétexte que ce puisse être. Si donnons en mandement a nos amez et féaux Conseillers, les Gens tenans notre Cour de Parlement à Paris, et autres nos Justiciers et Officiers qu'il appartiendra, que ces Présentes ils ayent à faire lire, publier et enregistrer ; et du contenu en icelles, faire jouir et user ledit Exposant pleinement et paisiblement, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens ; car tel est notre plaisir. Donné à Saint Germain en Laye le vingt huitième jour de juin, l'an de Grace mil six cent soixante neuf ; et de notre Règne, le vingt septième.

Signé Louis ; et sur le replis, *Par le Roi*, COLBERT.

II. — *Lettres patentes portant établissement d'une Academie Royale de Musique en faveur du Sr de Lully.*

Louis, par la grace de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et avenir salut. Les sciences et les arts étant les ornemens les plus considérables des Etats, nous n'avons point eu de plus agréables divertissemens depuis que nous avons donné la paix à nos peuples que de les faire revivre en appelant près de nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceler non seulement dans l'étendue de notre Royaume, mais aussi dans les pays étrangers ; et pour les obliger d'avantage à les y perfectionner nous les avons honorés des marques de notre estime et de notre bienveillance, et comme entre les arts libéraux la musique y tient un des premiers rangs, nous avions dans le dessein de la faire réussir avec tous ses avantages par nos lettres patentes du 28 juin 1669 accordé au Sr Perrin une permission d'établir en notre bonne ville de Paris et autres de notre Royaume des Académies de Musique pour chanter en public des pièces de théâtre comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années ; mais ayant été depuis informés que les peines et les soins que led. S. Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement notre intention et élever la Musique au point que nous nous étions promis, nous avons cru pour y mieux réussir qu'il étoit à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues et qui eût assez de suffisance pour former des élèves, tant pour bien chanter et jouer sur le théâtre que dresser des bandes de violons, flûtes et autres instrumens. A ces causes, bien informés de l'intelligence et grande connoissance que s'est acquise notre cher et bien aimé Jean Baptiste Lully au fait de la Musique dont il nous a donné et donne journellement de très agréables preuves depuis plusieurs années qu'il est attaché à notre service qui nous ont convié de l'honneur de la charge de surintendant et

compositeur de la Musique de notre chambre, nous avons aud. S. Lully permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes lignes de notre main d'établir une Académie Royale de Musique dans notre bonne ville de Paris qui sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon être, que nous choisirons et arrêterons sur le rapport qu'il nous en fera pour faire des représentations devant nous quand il nous plaira de pièces de Musique qui seront composé tant en vers françois qu'autres langues étrangères, pareille et semblable aux Académies d'Italie pour en jouir sa vie durant et après lui celui de ses enfans qui sera pourvu et reçu en survivance delad. charge de surintendance de la Musique de notre chambre avec pouvoir d'associer avec lui qui bon lui semblera pour l'établissement de lad. Académie ; et pour le dédommager des grands frais qu'il aura à faire pour lesd. représentations, tant à cause de théâtre, machines, Décorations, habits qu'autre chose nécessaire, nous lui permettons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été représentées devant nous, sans néantmoins qu'il puisse se servir, pour l'exécution desd. pièces, des Musiciens qui sont à nos gages, comme aussi de prendre telle somme qu'il jugera à propos et d'établir des gardes et autres gens nécessaires aux portes des lieux ou se feront lesd. représentations ; faisons très expresses interdictions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition que ce soit, même aux officiers de notre Maison, d y entrer sans payer comme aussi de faire chanter aucune pièce entière en Musique en vers françois ou autres langues, sans la permission par écrit du S. de Lully à peine de dix mille livres d'amende et de confiscation de théâtres, Machines, Décoration, habits et autres choses applicables à nous, un tiers à l'hôpital général et l'autre tiers au S. de Lully, lequel pourra aussi établir des écoles particulières de Musique en notre bonne Ville de Paris et partout où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de lad. Académie Royale et d'autant que nous l'exigeons sur le pied de celles des Académies d'Italie ou les gentilshommes chantent publiquement en Musique sans déroger, nous voulons et nous plait que tous gentilshommes et Demoiselles puissent chanter auxd. pièces et représentations de notre Académie Royale sans que pour ce ils soient censés déroger aud. titre de noblesse ni à leurs privilèges, charges, droits et immunités ; révoquons, cassons et annulons par ces dits présentes toutes permissions et privilèges que nous pouvions avoir cy devant donnés et accordés, même celui du S. Perrin pour raison desd. pièces de théâtre en musique sous quelques nom, qualité, conditions et prétextes que ce puisse être ; si donnons en Mandement à nos amés et féaux Con[rs] les gens tenans notre Cour de parlement à Paris et autres nos justiciers et officiers qu'il appartiendra, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et enrégistrer et du contenu en icelles faire jouir et user led. exposant pleinement et paisiblement cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens au contraire. Tel est notre plaisir ; et afin que ce soit chose ferme et stable à toujours nous y avons fait mettre notre scel. Donné à Versailles au mois de Mars l'an de grace 1672 et de notre Règne le Vingt neuvième.

Signé Louis ; et plus bas Colbert.

Pour ampliation : Amelot.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 21 (huitième année) 1er Novembre 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique. — Le chœur antique (*suite*).

Dans ma dernière leçon, j'ai étudié le rôle du chœur au point de vue du rythme, c'est-à-dire de la structure générale et de la composition du drame grec. Nous avons vu qu'il y a trois moments dans son rôle : la *parodos*, ou marche d'entrée (anapestes) des choreutes ; les *stasima*, ou chants exécutés lorsque les choreutes ont pris régulièrement leur place auprès de la thymélé ; l'*exodos*, ou sortie. J'ai indiqué les divers modes du chant dans ces trois parties de la pièce. Il y a un autre élément d'expression dont je suis obligé de parler aujourd'hui, malgré l'insuffisance des documents capables de nous éclairer : c'est la danse.

L'étroite connexité de la danse avec les deux autres arts musicaux, la poésie et le chant, est attestée par un très grand nombre de faits. Les mots *strophe* et *antistrophe* sont empruntés au langage de la danse et indiquent, comme pour la mélodie, une « figure » suivie de sa reprise. La terminologie employée dans la versification suggère la même origine ; tels sont les mots *pied* (mesure), *arsis* (levé, ou temps faible), *thesis* (frappé, ou temps fort). En grec, χορεύειν signifie à la fois *chanter* et *danser*. Le mot *orchestre*, désignant le lieu où sont placés les chanteurs, a la même racine que le mot *orchésis*, qui signifie *danse*. La danse tragique s'appelle ἐμ-μελεῖα, *ce qui est dans le chant*, ou bien *ce qui est dans la mélodie*, *ce qui fait corps avec elle*. Nous savons par un texte d'Athénée, I, 22, A, que les anciens auteurs de drames (Thespis, Pratinas. .) s'appelaient ὀρχησταί, *danseurs* ; plus tard seulement, on leur donna le titre de « poètes », mais sans attacher à ce mot, comme les modernes, une idée mystique. Des faits d'ordre plus général s'accordent avec ceux que je viens de rappeler et nous imposent la même conception du drame lyrique chez les Grecs. La tragédie a eu pour point de départ un rituel, issu lui-même des pratiques traditionnelles de la magie ; or la danse antique, — si différente en cela de ce qu'elle est chez les modernes depuis la Renaissance — a un caractère nettement religieux. Platon (*Lois*, VII, p. 798-9) ne connaît que des danses sacrées ; il dit même que pour éviter la corruption des mœurs et la ruine de l'État, le législateur doit maintenir un caractère liturgique à toutes les danses et à tous les chants de la cité (καθιερῶσαι πᾶσαν μὲν ὄρχησιν, πάντα δὲ μέλη). Lucien qui, dans un plaidoyer célèbre, défend la danse en la rattachant à la re-

ligion, nous dit qu'à Délos tous les sacrifices étaient accompagnés de danse et de musique (1). C'est l'usage oriental ; et la Grèce n'est qu'une partie européenne de l'Orient. Il faut ajouter que le culte de Dionysos impliquait la danse plus qu'aucun autre. N'oublions pas aussi une idée capitale qui domine tout ce sujet. Dans la magie primitive, berceau du chant, du lyrisme et des arts du théâtre antique, il y a des incantations, des gestes et des danses, parce que ces trois formes d'expression sont considérées comme des moyens d'imitation, et qu'en imitant certaines idées on croit les réaliser ; la grande règle magique est d'agir *par le semblable sur le semblable*. De la magie, cette conception est passée dans les cultes organisés, puis dans l'art proprement dit et dans les ouvrages de ses théoriciens. Elle aboutit à la doctrine d'Aristote, qui voit dans l'œuvre de théâtre une *imitation*, et ne sépare jamais les trois arts du rythme. Pour lui, on *imite* avec la danse, comme avec la mélodie ou les paroles. Je ne reviens pas sur les faits que j'ai exposés dans un autre cours et qui permettent de rattacher cette théorie aristotélicienne, encore en crédit au XVIIIe siècle, aux croyances et aux usages des primitifs. Les anciens donnaient même à la danse, comme à la musique, une origine divine. Plutarque l'appelle : μίμημα θεῖον καὶ μύστικον.

Tout cela éveille sans doute notre curiosité. Malheureusement, ce que nous désirerions le plus — des documents techniques — fait défaut. Nous en sommes trop souvent réduits à chercher les raisons de notre ignorance. L'art de la danse, si expressif et si beau, intermédiaire entre les arts de l'espace et les arts de la durée, échappe à la mise en formules et ne s'apprend que par l'usage. Il appartient à la catégorie des choses éphémères, insaisissables pour l'historien : c'est un mirage des yeux, une brève illusion qui passe et s'évanouit sans rien laisser de durable. Il n'a pas, comme la musique, une notation (celle qu'on a cherché à lui donner, depuis trois siècles, est très défectueuse). — Comme il met en œuvre le type de beauté le plus parfait que nous connaissions, le corps humain, on a essayé d'imaginer ce qu'était la danse grecque d'après l'étude des mouvements fixés par la *statuaire* des Grecs, en employant comme moyen accessoire de contrôle l'étude des pas et des attitudes chez les professionnels du ballet moderne. Telle est la méthode suivie par M. Emmanuel, dans un intéressant ouvrage, paru il y a quelques années, sur la danse grecque : méthode ingénieuse et agréable, mais hardie, fragile, reposant sur un postulat difficile à admettre, à savoir que les sculpteurs de l'antiquité copiaient avec exactitude le modèle vivant. Les conclusions mêmes de l'auteur ne sont guère de nature à nous faire accepter sa thèse : d'après l'étude des monuments figurés, il est obligé de dire que l'*eurythmie* fut ignorée des anciens, amis des attitudes violentes et bizarres. Rien ne me paraît plus éloigné de la vérité. Sur ce point, d'ailleurs, comme sur tout l'ensemble du sujet, on ne peut donner que des idées très générales.

Les choreutes du drame antique n'étaient nullement des professionnels de la danse C'étaient des *citoyens* pris dans ce que nous appellerions aujourd'hui « la bonne société ». Nous avons vu les amendes formidables exigées d'un chorège qui, sans doute pour obtenir le prix en s'aidant de virtuoses, avait introduit des étrangers dans les chœurs. Or ces citoyens qui, sous l'ancien régime, eussent représenté un degré élevé de la noblesse, ne ressemblaient en rien aux « sujets » qui brillent sur nos scènes modernes. A l'école, ils avaient appris la musique, le

(1) Ἐν Δήλῳ οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως, ἀλλὰ σὺν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς.

solfège et le chant ; en fait de danse, ils ne connaissaient que la gymnastique (suivant un système dont celui de M. Jaques Dalcroze ne me paraît pas très éloigné) et la pyrrhique. Disons le mot : ils ne savaient pas danser. La « danse » de théâtre proprement dite exige un entraînement spécial, commencé de très bonne heure. C'est dès l'âge de neuf ans que les enfants entrent dans les classes de l'Opéra, pour se livrer à un travail quotidien, assidu, qui leur permettra peut-être, après avoir franchi tous les degrés d'une certaine hiérarchie, d'arriver au titre de « premier sujet » Rien d'analogue, en dehors des bateleurs, dans l'éducation antique. Dans ses *Lettres sur les arts imitateurs* (Paris, 1783), Noverre distingue avec le plus grand soin la *danse* et la *mimique* ; c'est le second mot, bien plus que le premier, qu'il conviendrait d'employer — malgré l'usage — quand on parle du chœur grec. Ces réserves faites, voici quelques renseignements.

Le culte de Dionysos avait été le point de départ de deux évolutions : d'un côté, la tragédie s'était attachée à la pensée religieuse et s'était développée dans le sens des idées nobles et graves ; la comédie s'était attachée au côté licencieux et politique du culte et s'était développée dans le sens d'un art qui fait songer à notre Rabelais. De là deux danses différentes : l'*emmélie* pour la tragédie, et le *cordace* pour la comédie. Le drame satirique avait aussi une danse particulière, la *sikynnis*, ainsi appelée du poète Sikynnos qui, le premier, l'avait introduite au théâtre (Euripide, *Cyclope*, v. 37). Contrairement à l'emmélie, le cordace était une danse lascive et obscène (1). Les peintures des vases que reproduit en ce moment M. Furtwangler dans un recueil monumental permettent de deviner les libertés qu'on y prenait. Nos music-halls les plus menacés par la police sont des écoles de haute convenance à côté des scènes que les Grecs aimaient à organiser — *dans une pensée religieuse*, disent certains philologues ! — autour de l'image de Dionysos.

Dans la tragédie, les 15 choreutes étaient groupés en un parallélogramme composé de « rangs » et de « files », c'est-à-dire qu'ils se présentaient à la vue du spectateur sur 3 rangs dans le sens de la largeur et 5 dans le sens de la profondeur, ou bien sur 5 rangs en largeur et 3 en profondeur. Quelle sorte de mouvements exécutaient-ils ? Leurs « danses » — pour employer le mot usuel, mais impropre selon nos idées — avaient un caractère de gravité (σεμνόν). La tragédie, étant une « imitation idéalisée » (μίμησις εἰς βέλτιον), avait apaisé, rasséréné, en les ramenant à une tenue convenable, les ébats du culte dionysien, si tumultueux à l'origine. Platon dit aussi (*Lois*, VII, 816) que l'emmélie était pacifique (εἰρηνικόν), l'opposant ainsi à la « danse de guerre » si usitée chez les anciens, mais réduite à la science des mouvements pratiques, utiles sur le champ de bataille. (Ainsi, dans l'*Iliade*, au XVI[e] chant, v 608 et suiv., Enée dit à Mérion qui vient d'éviter adroitement le javelot lancé contre lui : Je vois que tu es un bon *danseur* ; mais tu l'as échappé belle !)

La tragédie n'était pas toujours sévère et sombre. Elle n'excluait pas le péan, chant d'allégresse (2). Parfois, on y exécutait des danses vives et enjouées (?) appelées *hyporchèmes*. A la fin du v[e] siècle, on y introduisit des danses de caractère varié. Eschyle reproche à Euripide (3) d'avoir employé les « monodies cré-

(1) Schol. d'Aristophane, *Nuées*, v. 540 : « τρία εἴδη ὀρχήσεως... Κόρδαξ κωμική, ἥτις αἴσχρως κινεῖ τὴν ὀσφύν.
(2) Sophocle, *Trach.* v. 205 ; *Ajax*, v. 603, etc...
(3) Dans *les Grenouilles* d'Aristophane, v. 849.

toises », ce qui équivaut à l'introduction de danses nouvelles, car en Crète le chant n'allait pas sans la danse. C'est donc un art qui a évolué.

La danse avait deux modes d'expression : les *mouvements*, κινήματα, et les figures, σχήματα (Athénée, 210). Dès l'origine, à en croire Plutarque, ces « figures » étaient très nombreuses ; dans ses *Propos de table* (VIII, 3, 10), il fait dire à Phrynichus : « La danse m'a fourni autant de figures qu'une sombre tempête déchaînée soulève de vagues sur la mer (1). » En quoi consistaient-elles ? C'est ce que nous ne savons pas. Ce qui paraît certain, c'est que la « danse » antique exprimait toujours par des attitudes appropriées un groupe de sentiments et de faits déterminés. Incapables de dire ce qu'elle était réellement, nous pouvons dire au moins ce qu'elle n'était pas.

1° D'une façon générale, elle restait étrangère à la *virtuosité technique* comme celle de nos ballerines modernes, lesquelles cultivent une sorte de gymnastique abstraite, purement décorative, idéalisée, sans rapport — comme certaines symphonies — avec un sujet servant de thème.

2° *Pas de pirouettes et de mouvements tournants.* — Lord Byron trouvait la valse inesthétique ; chez les Grecs, il n'aurait pas eu à formuler une telle critique. — Pas de *pointes* et même de *demi-pointes*, cela va sans dire.

3° *Pas de solo orchestique.* — Tous les mouvements sont collectifs. L'exhibition d'un danseur-virtuose occupant à lui seul l'orcheste et l'attention du public eût été contraire à l'esprit du théâtre, pour des raisons nombreuses. On les devine facilement.

4° *Pas d'enlacements.* — Il faut se figurer les danseurs grecs un peu comme les Basques dont parle Pierre Loti dans *Ramuntcho*. Le contact, dans la chorégraphie moderne, vient de ce que des femmes dansent avec des hommes, par couples ; or il n'y a pas de femmes parmi les exécutants du théâtre grec. Le contact tient aussi à des idées qui forment l'antipode du principe religieux.

5° *Pas de mouvements rapides.* — Il est facile de voir pourquoi. La danse grecque est liée au chant, qui lui-même est lié au rythme des paroles. Le rythme des paroles, base de tout le reste, se marquait par des brèves et des longues. La brève, analogue à une croche, était le « temps premier ». Or les Grecs ont suivi comme immuable la règle de l'indivisibilité du temps premier. En d'autres termes, ils ignoraient la double, la triple, la quadruple croche et les « notes d'agrément », qui sont au contraire l'essentiel dans la danse moderne. D'où une danse à mouvements modérés.

6° En dehors des attitudes capables d'exprimer certains états psychiques, ils aimaient les symétries, les oppositions : de là l'*eurythmie*, due aussi à la concordance des mouvements avec le rythme, à l'ordre, au calme et à la plasticité de l'ensemble, à la netteté des proportions, à la beauté qui en résulte à la fois pour les yeux et pour l'intelligence. Platon (*Lois*, II, 653-4) fait de l'eurythmie le privilège de l'homme raisonnable (par opposition aux mouvements des animaux dans leurs ébats). Pour lui, l'eurythmie est l'œuvre de la raison, et la raison est l'image de Dieu ; l'eurythmie est donc divine. Xénophon déclare que rien n'est plus important que l'ordre ; et comme exemple d'ordre parfait, il cite la danse des chœurs tragiques (*Economiques*, VIII, 3, 10).

(1) Σχήματα δ'ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ
Κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή.

7° Si les pieds, dans la danse antique, n'avaient à triompher d'aucune difficulté anormale pour le mouvement ou la position, les *mains*, en revanche, paraissent avoir joué un grand rôle. Aujourd'hui, elles sont passives chez le danseur; autrefois elles étaient actives. Les Grecs avaient des mots curieux pour exprimer cela : *cheironomie*, *cheirosophos*. L'importance des mains, commune à toutes les danses d'Orient (où les pieds et les jambes sont parfois immobiles) est attestée par ce fait que, sous l'Empire romain, *chironomie* avait fini par indiquer la pantomime elle-même :

Cheironomon Lœdam molli saltante Bathyllo,

écrit Juvénal. Le mot *dactyle*, employé dans la versification pour désigner une longue suivie de deux brèves, a peut-être une origine analogue à celle des mots *pied*, *arsis*, etc.

Voilà ce qu'on peut dire de la danse dans le drame lyrique grec ; et ce n'est pas grand'chose. Je terminerai par une observation sur le théâtre lyrique d'aujourd'hui. En opposant la danse mimétique et eurythmique à la danse de virtuosité, j'ai opposé les anciens et les modernes. Mais par « modernes » il ne faut pas entendre tous les compositeurs contemporains qui s'occupent de théâtre. Il y a aujourd'hui un certain nombre de musiciens, et non des moindres, qui proscrivent de la chorégraphie les vaines prouesses de l'art individuel ; en cela ils reviennent à la tradition grecque : ils veulent que le ballet ne soit pas un pur divertissement, mais fasse corps avec l'action du drame ; ils le ramènent à la pantomime, et n'admettent les danses rythmées qu'à titre de citation, pour donner de la couleur à une scène populaire ou pour contribuer à une reconstitution historique. C'est une tendance qui s'accentue chaque jour; elle ne trouve guère d'obstacle que dans les habitudes des abonnés de l'Opéra. Des esthéticiens de grande autorité l'approuvent et l'encouragent. Au premier rang je citerai M. de Hartmann. Dans son *Æsthetik*, il a flétri avec une énergie qui va jusqu'à la brutalité l'ancien ballet cher à Meyerbeer. Ce ballet était sans doute très artificiel ; mais il ne laisse pas d'être défendable pour des raisons que je développerai quand le moment sera venu.

Jules Combarieu.

(*A suivre.*)

PUBLICATIONS ET EXÉCUTIONS NOUVELLES

La Chanson de frère Jacques, par M. E. Paladilhe, membre de l'Institut. — Pour témoigner l'intérêt qu'il porte à la chorale des lycées de jeunes filles de Paris, M. E. Paladilhe a bien voulu, sur notre demande, écrire la pièce que nous donnons dans le supplément musical de ce numéro. Nos lecteurs y retrouveront les qualités de charme, de netteté française et de verve qui caractérisent le grand compositeur. Que ce soit, pour eux, une occasion de relire certains chefs-d'œuvre du maître : les recueils de ses mélodies (*Psyché*, la *Chanson du vannier*, les *Ecossaises*...), l'admirable *Patrie* ! Pour créer le répertoire d'une chorale de jeunes filles, alors que les morceaux bien adaptés à leurs voix sont très rares, ne convient-il pas de s'adresser, comme nous l'avons fait, aux compositeurs contem-

porains : à Massenet, à Saint-Saëns, à Paladilhe, à Pierné, à tous ceux qui représentent notre art national ? Nous avons pensé que cette méthode était préférable au tripatouillage des œuvres anciennes, aux « adaptations » et aux « transcriptions » qui font violence à des compositions consacrées. Un résultat comme celui-ci nous encourage. Vive, allante et très délicatement nuancée, la *Chanson de frère Jacques* est d'une exécution facile ; elle utilise, mais avec discrétion, un canon populaire. Elle sera bientôt aussi populaire que ce canon, dans nos lycées. Nous croyons qu'après l'avoir lue, un grand éditeur de Paris voudra en faire l'acquisition. — La publication de l'*Uthal* de Méhul sera bientôt reprise.

« Cent motets du xiiie siècle », par M. Pierre Aubry (3 vol., chez Lerolle et chez Geuthner : 150 fr.). — J'ai déjà dit que, parmi les ouvrages d'*histoire* musicale, — j'excepte les travaux de M. Gandillot sur la gamme et ceux de M. Ducup de Saint-Paul, — la publication récente de M. Aubry était la plus belle qui eût paru en France depuis longtemps. C'est bien là mon sentiment. J'enveloppe dans cette appréciation sommaire jusqu'à un gros livre que je vais publier moi-même, fin décembre de cette année, — livre d'histoire aussi, mais bien différent ! — et sur lequel je sens déjà peser la gêne qu'impose un voisinage écrasant ; dès maintenant, je suis tenté de lui dire :

Que la pauvreté de ta robe
Ne te fasse honte ni peur !

Spécialisé dans l'étude de la musique au moyen âge, et bénéficiant de l'autorité que donne un labeur continu sur le même objet, appliqué à des problèmes (tels que l'interprétation du rythme dans les mélodies des trouvères) pour la solution desquels il a changé d'opinion comme tous ceux qui travaillent et qui cherchent, M. Aubry aime à faire grand, à appliquer les méthodes scientifiques de façon complète et radicale. Il joue la difficulté ; dans le genre qui lui est propre et où il vient d'acquérir une maîtrise réelle, il vise toujours à faire le maximum : j'entends le maximum de distinction et de raffinements philologiques, et non le maximum de recette ; j'éprouve même une joie française en comparant ce beau travail, dédaigneux des succès de vente, à certains livres allemands, signés de noms illustres, et destinés évidemment à « faire beaucoup d'argent ». — Je viens d'employer le mot *travail* ; il est bien impropre ! A édifier un pareil monument, l'auteur a dû éprouver une satisfaction qu'ignorent les écrivains vulgaires, habitués à peiner sur des documents de troisième main qu'ils rapiècent tant bien que mal, en centonisant et en donnant le change au lecteur. — Au reste, qu'entend-on par le mot « travail » ? Il y a, sur cette idée, bien des déclamations qui sonnent faux !

M. Aubry désirait étudier un genre très ancien de composition : le *motet*. (On appelle *motet* une pièce à plusieurs parties en contrepoint, avec des paroles, des *mots* différents pour chaque voix, et une basse d'accompagnement.) Il a pris pour sujet de son étude un célèbre recueil du xiiie qui est en dépôt en Allemagne, à Bamberg. Mais il a voulu que le lecteur pût recourir à cette source sans faire le voyage d'Allemagne : il a donc photographié d'abord ce manuscrit, page par page, soit 65 planches sur parchemin... Et c'est là son *premier volume*.

En second lieu, il a traduit le manuscrit, illisible pour quiconque n'est pas initié aux vieilles écritures musicales, en notation moderne, parfaitement claire

pour un musicien. Et c'est là son *second volume*, composé de 233 pages de musique gravée.

Enfin, il a fait œuvre critique après avoir fait œuvre de photographe et de traducteur. Il a repris une à une toutes les pièces de son recueil en illustrant chacune d'elles de commentaires très précis. Et c'est là son *troisième volume*, 159 pages de grand format. Œuvre grandiose, mais très nette, et d'un plan fort simple. La première partie est le geste d'un grand seigneur de la musicologie, ayant du goût pour les magnificences de l'érudition ; la seconde est l'œuvre d'un musicien solide ; la dernière, celle d'un médiéviste très informé.

Dès que j'ai eu ce triptyque entre les mains, je suis allé tout de suite au second volume, pressé de me régaler avec des pièces en contrepoint du XIIIe siècle. Ce recueil est d'abord, pour les paroles, une sorte de farciture, une anthologie équivoque, analogue à ce qu'on devait appeler au XVIe siècle un « Verger », et plus tard un « trésor » (du pianiste ou du chanteur), un écrin de « perles » (d'Italie), etc... La note galante y abonde, non sans fadeur. Quant à la musique... *horresco referens* ! elle n'est, certes, ni harmonieuse, ni agréable à l'oreille, ni, pour tout dire, musicale. Dès la première page, je suis horripilé par des dissonances barbares, des suites de quintes et d'octaves, en un mot par tout ce qui est ordinairement évité dans le contrepoint. Et entre les deux voix qui chantent, — disposées dans d'impossibles ou vagues registres — il y a parfois des intervalles de dixième, de douzième, de quinzième ! Pour retrouver la saveur des mélodies anciennes, il faut prendre certaines parties *et les isoler*... Dira-t-on qu'il y a disproportion entre la valeur de ce document et les soins infinis qu'a pris M. Aubry pour le faire revivre ? Je répondrai qu'en matière d'histoire on n'a pas le droit de choisir et de s'arrêter seulement aux bons endroits. Nous avons une Société qui recueille les vieux textes pour servir à l'histoire de France. Quand elle publie le serment de Strasbourg, elle sait très bien que ce n'est ni du Bossuet ni du Rousseau ; mais ce serment est un des premiers monuments de la langue française ; il a donc un intérêt de premier ordre et mérite toute l'attention du philologue. La musique elle aussi a son serment de Strasbourg et donne lieu à des travaux du même genre. Quelquefois, l'érudit est récompensé de ses recherches par la découverte d'un joli morceau ; d'autres fois, il ne met au jour que les grossières ébauches d'un art encore dans la période d'enfance. Dans le premier cas comme dans le second, il fait œuvre d'historien. C'est bien ce qu'a fait M. Aubry, avec une incontestable élégance et une virtuosité supérieure : il apporte une contribution très considérable à l'histoire de la polyphonie ; et s'il a pris un grand plaisir à revivre quelque temps dans le passé, j'éprouve un plaisir tout aussi réel à le louer sans réserves pour cette splendide publication. — J. C.

ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT DU CHANT LITURGIQUE JUSQU'A LA FIN DU MOYEN AGE, PAR P. WAGNER, PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE FRIBOURG, TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR L'ABBÉ BOUR (1 VOL. CHEZ DESCLÉE, A TOURNAI, BELGIQUE, IN-8°, 338 p.). — Nous sommes en retard pour parler de ce livre ; mais nous tenons à le signaler à nos lecteurs en insistant sur son importance. J'ai d'abord lu l'ouvrage de M. Wagner en allemand, et j'ai été vivement frappé d'une qualité qui s'ajoute rarement au savoir musical : c'est l'abondance et la précision du savoir de l'auteur en matière de liturgie. M. Wagner prend *ab ovo* l'histoire du plain-

chant, ou chant grégorien, et il en trace une esquisse magistrale. Les psaumes et la psalmodie aux premiers siècles chrétiens ; — les hymnes ; — le développement général de la liturgie et du chant liturgique au moyen âge ; — les premiers chants de la messe (introït, Kyrie, Gloria, répons graduel, alleluia, trait, etc.) ; — développement du chant responsorial (solo avec chœur), du chant antiphonique (2 chœurs), des hymnes ; — fixation et diffusion du chant grégorien sous Grégoire I[er] († 604) ; — les séquences ; — les tropes ; — les offices de forme poétique : tels sont les sujets dont il fait une étude pénétrante. M. Wagner a une doctrine qu'il a résumée ici même, dans la *Revue* de septembre 1901. Au lieu de considérer le plain-chant comme une œuvre originale de l'Église latine, il regarde constamment du côté de l'Orient, et attribue une influence considérable, sur beaucoup de points précis, aux Églises grecques. Il y a vraiment un bel horizon dans cet ouvrage.

J'avais beaucoup apprécié le travail de M. P. Wagner dans le texte allemand, tout en regrettant un trop grand nombre de lapsus et de fautes matérielles qui, d'ailleurs, n'enlèvent rien à la solidité du fonds (1). La traduction de M. l'abbé Bour (à laquelle on pourrait adresser des critiques de pure forme, pour la correction de la langue) est de nature à rendre les plus grands services aux Français qui sont curieux d'histoire musicale. — M. S.

L'ART ET L'ENFANT, ESSAI SUR L'ÉDUCATION ESTHÉTIQUE, PAR MARCEL BRAUNSCHVIG. — LE CHANT DANS LES ÉCOLES DE LA VILLE DE PARIS. — Cet ouvrage, dont le compte rendu n'appartient pas à une revue musicale, mérite cependant d'être signalé ici. Il est précédé d'une préface écrite par un homme de grand talent et de goût délicat, M. Jean Lahor, dont je voudrais citer — et compléter en ce qui me concerne — le précieux témoignage. M. Jean Lahor se plaint, avec infiniment de raison, du sans-gêne avec lequel on traite les monuments consacrés, et il réclame avant tout, de l'administration supérieure, le respect des œuvres d'art qu'elle est chargée de conserver par délégation, au nom du public propriétaire ; et il signale quelques actes de vandalisme : « Que servira, dit-il, l'éducation donnée à l'enfant, si les rues, sans que personne s'en étonne, sont avilies par l'érection de kiosques, ou autres édicules d'une abominable laideur, et si des monuments comme ces deux chefs-d'œuvre du grand architecte Gabriel, le Ministère de la Marine et le

(1) Dans la 2e édition allemande du livre, « édition revue et augmentée », j'ai relevé, au courant de la lecture : l'abbaye de Saint-Denis *à Paris* (« Abtei Saint-Denis *in* Paris », p. 54, n. 1), faute qui est passée dans la traduction française, p. 60, n. 1 ; *Ortique* p. *d'Ortigue* (p. 76, n. 3 ; *Rheims* p. *Reims* (p. 88, n. 2) ; *Ulisse* (p. 47, n. 4). Les Allemands nous ont si souvent reproché de négliger les langues vivantes, que nous osons, à l'occasion, leur faire un reproche analogue. Le latin n'est pas plus correct. Çà et là, plusieurs lapsus. P. 18, n. 2 : responduntur (si le barbarisme est dans le texte original, il convenait de ne pas le reproduire, ou de mettre, entre parenthèses : *sic*). P. 330, on trouve *exultate,* alors qu'une autre orthographe (la bonne : *exsultate*) est donnée p. 323 et 265. P. 332 : *exurgat*, barbarisme (au lieu de *exsurgat*) P. 265, les mots *deo* et *eam* ont un accent aigu sur la syllabe finale. P. 43, n. 1, un texte latin incorrect de saint Ambroise est reproduit tel quel ; en France, nous ne nous croyons pas obligés de répéter les fautes d'orthographe et les solécismes d'un document ; ou bien, si nous les reproduisons, nous avertissons le lecteur. — Le texte allemand lui-même est très négligé. Il y a des coquilles dans tous les livres ; mais dans celui-ci, pourtant « revu », le nombre dépasse la mesure. Certaines phrases sont inintelligibles (par ex. la note 2 de la p. 89). Pour épuiser ces chicanes, j'ai regretté ne certaine disproportion dans l'étendue des chapitres, pas assez de *lucidus ordo* dans l'exposé de certains faits (il y a des répétitions, des retours à des idées déjà exprimées), des § qui ont plus de deux pages (par ex. *das Credo*) et qui donnent au livre une certaine lourdeur... Tout cela n'empêche pas le livre de M. Wagner d'avoir une solide et haute valeur.

Garde-Meuble, ont leurs toits, c'est-à-dire quelques-unes de leurs lignes principales, déformés, déshonorés par une horrible végétation de longs tuyaux de cheminées et par un jardin suspendu pour le café d'un club, et sans que personne, du reste, proteste ?

« Tant que l'exemple viendra ainsi « d'en haut » de tant d'amoralité ou d'immoralité esthétique, tant « qu'en haut » régnera plus ou moins une telle indifférence en matière de cette religion, la religion de l'Art et du Beau, ou même cet athéisme à leur égard dont témoigne, chez un si grand nombre, une sorte d'horreur de toute eurythmie, — « en bas », que saurait-on faire d'une éducation esthétique ? »

A ces fortes et excellentes paroles, j'ajouterai une petite contribution. M. Jean Lahor sait-il que dans les écoles primaires de la ville de Paris, pour ce qui concerne l'enseignement de la musique vocale, il y a un vandalisme bien plus grave encore que celui qu'il regrette si justement ? J'ai sous les yeux une centaine de petits morceaux de chant à plusieurs parties en tête desquels on lit : « *Inscrit sur la liste des ouvrages fournis gratuitement par la ville de Paris à ses écoles communales.* » Ce sont donc des « fournitures classiques » avec l'estampille officielle. Or ce répertoire, presque d'un bout à l'autre, est étrange. Je ne crois pas que amais on se soit permis de traiter plus librement les chefs-d'œuvre. Un homme s'est rencontré, capable de tout entreprendre et de tout oser, pour transformer une mazurka de Chopin (vous entendez bien : *une mazurka pour piano*), en *duo vocal*, avec des paroles d'un M. Gravollet. M. Drouin — c'est sans doute un très honnête homme, mais je dénonce ses crimes musicaux ! — est l'auteur de cet arrangement ; et M. Drouin est « inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles communales ». Le même M. Drouin prend la célèbre *Sérénade* de Schubert, et il y ajoute une seconde partie, avec des paroles du même Gravollet. Droits d'exécution et de traduction réservés pour tous pays. A ces deux exemples j'en pourrais joindre vingt autres du même genre. M. Laurent de Rillé, dont le nom figure assez souvent en tête de ces feuilles, n'a-t-il pas transformé en choral avec accompagnement de harpes, quatuor à cordes, contre-chants, etc., l'adagio de la *Sonate en ut ♯ mineur* de Beethoven ? Les élèves des écoles communales de Paris ont chanté cela, — au Trocadéro, — dans une séance solennelle !... Vous savez certainement, Monsieur Jean Lahor, que si Schumann et Mendelssohn ont composé des pièces pour piano sans paroles, c'est que certains sentiments indéfinissables ne trouvent leur expression adéquate que dans le pur langage mélodique ; la musique, pour le musicien, est plus claire que la parole : la parole ne sert même qu'à l'obscurcir. Or, dans le répertoire que j'ai sous les yeux, je trouve à chaque instant des pièces instrumentales de Schumann (*Chant de printemps*, Pauvre orphelin — *sic* ! — *Chant de vacances*, *Histoire curieuse*, etc., etc) et de Mendelssohn, transformées en duos, avec des paroles de MM. Petit-Jean ou Gravollet. Vous connaissez l'admirable *Adieu* de Schubert : le voici transformé, par M. Drouin l'honorable, en *trio*, avec deux parties qui chantent en commençant « à bouche fermée »... M. Bouchor — que je suis prêt à proclamer homme de talent et de goût quand il ne s'occupe pas ainsi de musique — a prêté les mains à ces tripatouillages systématiques. Que dis-je ? il s'en est fait une spécialité. Voici « l'*Alouette*, air de clavecin de Rameau, avec poésie de M. Bouchor » ; et « l'*Amour filial*, air de la romance de Benjamin dans le *Joseph* de Méhul (1807), avec paroles de M. Bouchor » ; et « l'*Arbre de la liberté* de Grétry (1799), avec paroles de

M. Bouchor », etc... (croyez-bien que cet, *etc.* ne masque aucune gêne à continuer une énumération qui me répugne, car il s'agit de gens qui, partout ailleurs qu'en musique, méritent toute notre sympathie). Ni Beethoven, ni Bach lui-même n'ont été respectés par M. Bouchor !...

Il est inutile de chercher des excuses à ces fautes graves, qui sont d'un exemple déplorable. Il n'y a pas d'excuses. Quand un grand compositeur a jugé que telle idée devrait être exprimée par lui à l'aide de tels ou tels moyens, nul n'a le droit de changer ce qu'il a fait. La question de changement ou d'adaptation ne se pose pas. Il faut prendre le chef-d'œuvre tel qu'il est ou le laisser tranquille. Sans cela, l'éducation esthétique est faussée. Au lieu de s'acharner à déranger les vieux chefs-d'œuvre, pourquoi ne pas demander aux musiciens contemporains, loyalement, d'écrire des pièces nouvelles pour les écoles ? Nous serions heureux que MM. Braunschvig et Lahor se joignissent à nous pour protester énergiquement contre le sans-gêne d'habitudes déjà trop anciennes.

« Le Crépuscule des dieux » a l'Opéra. — Ce chef-d'œuvre de R. Wagner, conclusion d'une œuvre colossale, est de 1876 (1re représentation à Bayreuth). Il triomphe en octobre 1908 à Paris, et, bien que cette adoption tardive n'ait rien d'anormal, il faut féliciter hautement M. Messager d'avoir osé le faire entendre. On a fait de nombreuses ovations au directeur de l'Opéra, qui est lui-même excellent compositeur et qui a conduit l'orchestre supérieurement. Ces ovations étaient pleinement méritées. L'attitude du public a été parfaite : ceux-là mêmes qui sont peu musiciens et que le titre de *Crépuscule des dieux* déroute encore, se sont sentis en présence d'une de ces œuvres qui commandent le respect et l'admiration. Pour s'intéresser au *Crépuscule,* il faut écarter résolument de son esprit tout ce fatras de symboles et de gloses philosophiques que les littérateurs — d'après le fâcheux exemple de Wagner lui-même — ont accumulé autour du monument. Il n'est même pas indispensable de connaître les histoires antérieures contées dans *Siegfried*, dans la *Walkyrie* et dans *l'Or du Rhin.* Le sujet du drame — qui rappelle à la fois Perrault, du Terrail et Scribe - peut être ainsi réduit : 1° un jeune homme ardent et chevaleresque, Siegfried, vient de délivrer une jeune fille, Brünhild, frappée d'un injuste arrêt. C'est Persée venant de sauver Andromède. Comme récompense, il obtient la main de cette jeune fille, et lui donne, suivant l'usage, un anneau. Mais, attention ! *cet anneau est un anneau magique ; à sa possession est attaché un pouvoir souverain.* 2° Vous devinez que derrière ce couple vont paraître de vilains personnages, des ambitieux, des jaloux, des intrigants, prêts à commettre tous les crimes pour troubler un tel bonheur. Voici, en effet, trois personnages qui complotent : Hagen, Gunther et Gutrune. Hagen aspire au pouvoir, et veut voler l'anneau ; Gunther n'a pas de femme, et prendrait volontiers Brünhild ; Gutrune n'a pas de fiancé et prendrait volontiers Siegfried. Tous trois ont intérêt à s'entendre. Arracher Siegfried à Brünhild et le jeter dans les bras de Gutrune ? Rien n'est plus simple. On lui fait boire un *philtre magique*, le philtre qui fait oublier complètement toutes les femmes antérieurement aimées. Dérober l'anneau et donner Brünhild à Gunther ? Ceci est plus difficile, tout au moins plus compliqué. Voici comme on s'y prend. Siegfried, soudain épris de Gutrune, met sur sa tête un *casque magique*, grâce auquel il a la même forme matérielle que Gunther. Ainsi transformé, il se présente devant Brünhild, — qu'il traite comme une étrangère, puisqu'il a perdu

tout souvenir de l'amour promis, — il lui impose l'obligation d'épouser son libérateur (c'est-à-dire le Gunther qu'il représente), et lui arrache l'anneau. Quant à Hagen, qui est simplement ambitieux, il frappe Siegfried dans le dos, au cours d'une partie de chasse. 3° Au dernier acte, les criminels sont punis et meurent à la suite de leur victime ; Brünhild elle-même, qui a fini par comprendre qu'on s'est joué d'elle, se tue. C'est le conte de *la Bague enchantée*, avec les éléments ordinaires de tous les drames humains, des aventures extraordinaires, beaucoup de « magie », peu de psychologie, et pas un personnage auquel aille réellement la sympathie de l'auditeur. Et comment, me direz-vous, s'explique la formule « crépuscule des dieux » ? Il faut savoir que cette bague, convoitée par Hagen, a toute une histoire. Elle appartenait d'abord aux ondines qui nagent dans le Rhin. Wotan, le chef de l'Olympe germanique, l'a volée ; puis, pour échapper à la malédiction qu'il encourait ainsi, il l'a passée, comme une pièce fausse, aux géants, en paiement d'un gros travail (construction du palais des dieux) ; d'un de ces géants (Fafner) elle est passée à Siegfried. Je viens de vous dire la suite. Désormais, le monde est pour ainsi dire à refaire ; il a été empoisonné par la faute initiale de Wotan, qui a convoité l'anneau d'or, et qui, victime de sa cupidité, voit arriver le déclin, le « crépuscule » de son règne. Le prochain régénérateur du monde sera l'amour...

Il faut la naïveté des Allemands pour s'intéresser à ces fables. Si je les ai réduites à peu de chose, c'est pour signaler un fait qui est un autre trait de magie !

Grâce à la musique, tout cela vous prend, vous tient en haleine, vous ouvre beaucoup d'horizons Cette musique de Wagner est belle, émouvante, suggestive à miracle : musique sans défaillance dans la continuité du beau et du grand, expressive et *mélodique* entre toutes, sans fracas, plutôt sobre et discrète, violente seulement là où il le faut, *classique* d'écriture, ne se jouant jamais sur des surfaces, à la mode latine, mais donnant l'impression d'un art qui est toujours *à l'intérieur* des sujets et des scènes, et qui vous entraîne dans le large courant d'une vie intense, pleine de passion et de couleur... Sauf quelques rares passages (deux ou trois mesures, au plus) où le récitatif est vraiment un peu rocailleux, tout est fondu, enveloppant, harmonie pleine et puissante. Des longueurs ? Certes, il y en a ; mais c'est la « divine longueur » dont parle Schumann. L'heure du dîner en a seule souffert ..

Après M. Messager, il faut louer en première ligne l'orchestre, et aussi les chœurs, qui furent excellents. Mlle Grandjean, dont l'autorité a singulièrement grandi depuis quelque temps, a été fort applaudie dans le rôle de Brünhild : elle a de la force dramatique, de l'éclat et de la « ligne ». M. Van Dyck est certainement un grand artiste. Nul n'a plus que lui l'intelligence des rôles wagnériens ; le comédien est peut-être supérieur au chanteur, ce qui est beaucoup dire !...

En somme, nous enregistrons cette belle représentation du *Crépuscule des dieux* comme un gain et un progrès, au point de vue de notre « Académie nationale de musique ».

L. H.

Réouverture des Concerts Colonne. — La saison musicale ne commence vraiment, à Paris, qu'avec la réouverture des Concerts Colonne. Salué, dès son

apparition au pupitre, par de chaleureuses ovations, l'éminent chef d'orchestre a retrouvé son public fidèle, vibrant, élégant, — pas très sage, quelquefois, dans certaines parties de la salle, — toujours prêt à battre des mains devant des chefs-d'œuvre magistralement exécutés. Le premier concert était consacré au grand, original et délicat compositeur, G. Bizet. Bizet (1838-1875), mort à 37 ans, n'a pas laissé de nombreux monuments : au théâtre, avec l'ouverture isolée de *Patrie* (commandée jadis par Pasdeloup et contemporaine de l'ouverture pour *Phèdre* de M. Massenet), on a de lui *le Docteur Miracle* (1856), *les Pêcheurs de perles* (1863), *la Jolie Fille de Perth* (1867), *Djamileh* (1872), l'*Arlésienne* (1872), *Carmen* (1875), plus deux ouvrages non représentés (*Don Procopio* et *la Guzla de l'Emir*). Mais l'art de Bizet — personnel, tout de finesse, de sentiment, de justesse et d'expression pénétrante — est une fleur exquise du génie français. La partition de l'*Arlésienne*, à elle seule, vaut la *Salomé* de M. Strauss, sans peser autant. Peut-être un tel musicien est-il peu à sa place au concert. La symphonie *Roma*, œuvre de jeunesse, est faite de pièces de rapport : un allegro qui est une sorte de chasse ; un scherzo et un andante imités de Beethoven, puis une scène de carnaval... Mme Olga Samaroff a joliment exécuté au piano le concerto de Grieg (bien froid !) ; M. Plamondon et Mlle Demellier ont été justement applaudis. — S.

Essai sur la gamme, par Maurice Gandillot.

(*Compte rendu critique.*)

Nous venons bien tard rendre compte de l'important ouvrage de M. Maurice Gandillot, publié depuis plus de deux ans. Son importance même sera notre excuse : il appelait une lecture approfondie.

Avant tout, il faut déclarer qu'il s'agit ici d'une théorie mathématique de la gamme, et, par extension, de la musique, bien que ce mot de théorie mathématique de la musique risque de faire détourner les yeux de bien des lecteurs musiciens, qui estiment que les mathématiques n'ont rien à voir dans la musique.

Cette opinion est-elle juste ? Le musicien qui repousse les mathématiques ressemble au peintre qui méprise la perspective géométrique. Ce peintre a reçu, ou s'est donné, une éducation de l'œil si parfaite qu'il voit la perspective sans appliquer aucun théorème de géométrie ; mais cette éducation de l'œil n'a pu être obtenue que grâce à l'application, faite par d'autres, de ces théorèmes qui déterminent les faits utilisés par l'artiste. De même, le musicien a l'oreille et le sentiment musical si bien instruits qu'il peut goûter et composer de la musique sans aucune préoccupation de nombres ; mais cette éducation de l'oreille et du goût suppose une intervention antérieure des mathématiques. La matière de la musique, ce sont les sons, et les sons, qu'on y pense ou qu'on n'y pense pas, renferment, dans leur essence même, un élément mesurable qui ne peut échapper à la mathématique. Croit-on, par exemple, qu'un fabricant d'instruments de musique pourrait construire et accorder un instrument en utilisant uniquement les principes fournis par la psychologie ou la sociologie ?

Mais, dira peut-être un musicien, l'intervention des mathématiques s'étant déjà produite, est-il bien utile de la renouveler ? Qu'on me permette de répondre encore par une comparaison. Certes, un écrivain peut employer les mots de sa langue uniquement d'après l'usage, sans se préoccuper un instant des lois de leur formation ; mais si tous les écrivains en usaient ainsi, la langue ne pourrait manquer de se corrompre. Ne peut-on pas craindre qu'il n'en aille de même de la musique si les musiciens se désintéressent de la genèse des sons musicaux. C'est l'étymologie des mots de la langue musicale qu'il s'agit d'établir, et s'il n'est pas indispensable qu'elle soit connue de tous ceux qui parlent cette langue, il est au moins à souhaiter qu'elle ne soit pas tenue pour inutile par ceux qui enseignent cette langue aux autres.

Une autre objection est à craindre, moins, cette fois, pour l'auteur du livre que pour l'auteur du compte rendu. Les spécialistes voient généralement d'un mauvais œil un « amateur » parler des choses de leur profession. Il en a toujours été ainsi, et le reproche d'incompétence lui est sûrement réservé.

Quand Pasteur en vint à appliquer à la médecine (avec quelle prudence !) les conséquences de ses découvertes en chimie et en biologie, plusieurs médecins méprisèrent les affirmations de l'intrus. Et pourtant les médecins ne s'accordent-ils pas à reconnaître aujourd'hui que cet « incompétent » a renouvelé leur science et leur art ?

Certes, le savant qui apporte dans l'étude d'un art les habitudes d'esprit puisées dans celle d'une science étrangère peut rarement se flatter de rendre à cet art des services qui approchent de ceux que Pasteur a rendus à la médecine. Pourtant ne peut-on pas s'autoriser de cet exemple pour demander simplement à être entendu avec tolérance ? Ceux qui ne jugent d'une opinion que d'après le nom de celui qui la soutient peuvent nous refuser la parole ; mais à ceux qui savent peser une idée pour en apprécier la valeur propre, abstraction faite de la personne qui l'énonce, nous demanderons, en appliquant à la compétence ce que le poète dit de l'âge :

> Audite o mentibus aequis,
> Aeneadae, neve haec nostris spectentur ab annis,
> Quae ferimus.

I

Exposons d'abord la théorie de l'auteur et le plan du livre.

Le problème à résoudre est celui-ci : Quelle peut être l'origine de la gamme ? Pourquoi comprend-elle certains sons plutôt que d'autres ?

La méthode par laquelle l'auteur étudie ce problème n'est pas la méthode historique : les documents qui nous restent de l'antiquité ne sont pas assez clairs pour permettre de remonter à la source avec certitude ; d'ailleurs ces documents consistent surtout en écrits de théoriciens, et rien ne prouve que leurs théories aient été d'accord avec la pratique ; il est permis de n'y voir que des conceptions de l'esprit que certains penseurs prétendaient imposer aux artistes, mais auxquelles les œuvres artistiques réelles demeuraient étrangères.

Ce n'est pas non plus la méthode analytique, qui consisterait à rechercher les éléments simples dont sont constituées les gammes existantes ; problème insoluble, à cause de l'arbitraire qui visiblement intervient, au moins partiellement,

dans la constitution des diverses tonalités en usage chez les différents peuples.

C'est par la méthode synthétique que l'auteur aborde le problème : il s'est proposé « de reconstituer mathématiquement toutes les gammes possibles et imaginables », et il est arrivé d'emblée à la genèse de notre gamme moderne. Il a donc édifié une théorie mathématique de la gamme, et, grâce à l'enchaînement nécessaire des conséquences, de la musique.

Toute théorie mathématique d'un système réel repose au moins sur un postulat. Voici celui qui est à la base de la théorie de M. Gandillot. On sait que l'intervalle de deux sons musicaux correspond à un certain rapport numérique, au rapport des nombres de vibrations exécutées pendant une seconde par les corps vibrants qui émettent les deux sons considérés. Le postulat servant de principe est que « nos jouissances musicales consistent à associer et à comparer entre eux des sons correspondant à des rapports de nombres ou à des fractions simples ».

On peut donner à ce postulat une autre forme, sous laquelle il est analogue à la loi des proportions définies, base de la chimie : lorsque deux notes forment un des intervalles employés comme intervalles musicaux, leurs fréquences (nombres de vibrations à la seconde) sont entre elles dans un rapport simple, caractéristique de l'intervalle considéré.

Percevoir un intervalle musical, c'est apprécier le rapport des fréquences de ses deux notes ; s'il s'agit, par exemple, de l'intervalle *do-fa* (rapport 4/3), c'est reconnaître que pendant que notre oreille reçoit 4 impulsions venant de *fa*, elle en reçoit 3 venant de *do* ; la perception d'un intervalle musical est ainsi ramenée à la comparaison de deux graduations d'une même grandeur divisée en deux nombres différents de parties aliquotes (1), et l'intervalle sera d'autant plus *consonant* que cette comparaison sera plus facile.

Cela posé, considérons la série de rapports

$$\frac{1}{1}\quad \frac{2}{1}\quad \frac{3}{2}\quad \frac{4}{3}\quad \frac{5}{4}\quad \frac{6}{5}\quad \frac{7}{6}\quad \frac{8}{7}\quad \frac{9}{8}\quad \frac{10}{9}\quad \frac{11}{10}\quad \ldots..$$

les termes de chaque rapport étant les mesures des fréquences de deux sons.

La comparaison des deux fréquences se fait en cherchant combien de fois le plus grand nombre contient le plus petit, ou combien de fois l'un et l'autre contiennent leur commune mesure, qui est leur plus grand commun diviseur. Avant d'entrer dans le détail, nous éliminerons les fractions qui contiennent, dans un de leurs termes, le facteur premier 7, lequel se prête beaucoup plus mal aux comparaisons que les facteurs premiers plus petits, et, à plus forte raison, celles qui sont formées au moyen des facteurs premiers 11, 13, etc... Cette suppression crée dans la série considérée une large lacune qui met tout à fait à part les six premières fractions, et permet de regarder comme *consonants* les intervalles correspondants, et *dissonants* tous les intervalles qui suivent. Donnons à ces intervalles des noms qui, purement conventionnels pour le moment, seront justifiés un peu plus loin, savoir :

unisson	octave	quinte	quarte	tierce majeure	tierce mineure
$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{5}$

(1) On a un exemple de ce genre de comparaison dans l'instrument de mesure des longueurs appelé *vernier*. Voir, au n° 53, page 35 de l'*Essai sur la gamme*, ou dans un traité élémentaire de physique, la description de cet instrument.

Ces intervalles ne sont pas également consonants. La comparaison est le plus facile possible quand le numérateur est multiple du dénominateur : par conséquent, le premier degré de consonance appartient à l'unisson et à l'octave. Pour tous les autres intervalles, le plus grand commun diviseur est 1, qui représente un certain son, plus grave que le son représenté par le dénominateur, et la facilité de la comparaison ira en diminuant à mesure que le son représenté par le dénominateur sera à un intervalle moins consonant de ce son grave. Par conséquent, la quinte 3/2, et un peu au-dessous la tierce majeure 5/4, viennent après l'octave, parce que leur note inférieure est à l'octave et à la double octave de la commune mesure. Puis viennent les intervalles dont la note inférieure est à la quinte ou à la tierce majeure de la commune mesure ou de ses octaves, savoir la quarte 4/3 et la tierce mineure 6/5, et à cette liste nous pouvons ajouter des intervalles obtenus en comparant entre eux des intervalles déjà rencontrés, savoir la sixte mineure 8/5, intervalle de l'octave à la tierce majeure, et la sixte majeure 5/3, intervalle de l'octave à la tierce mineure. Les autres comparaisons que l'on peut faire entre les intervalles déjà trouvés comme consonants ne fournissent que des rapports appartenant à la série dissonante, par exemple 9/8 (rapport de la quarte 4/3 à la quinte 3/2), etc..., ou des rapports correspondant à des intervalles consonants déjà obtenus.

Les seules consonances, (rangées dans l'ordre de consonance décroissante, sont donc les intervalles qui correspondent aux rapports

$$\frac{1}{1} \quad \frac{2}{1} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{8}{5} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{6}{5}$$

Leurs renversements, que l'on obtient en associant leur note supérieure à l'octave de leur note inférieure, ou en renversant les rapports et doublant les nouveaux numérateurs, reproduisent la même série dans un ordre différent :

$$\frac{2}{1} \quad \frac{1}{1} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{8}{5} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{6}{5} \quad \frac{5}{3}$$

Tous les autres intervalles seront donc classés dans les dissonances, et la dissonance croît à mesure que la comparaison des fréquences vibratoires devient plus difficile.

Les rapports qui contiennent les facteurs premiers 7, 11, 13, sans être exclus de toute musique possible, sont rejetés après les dissonances représentées par les rapports où n'interviennent que les facteurs premiers 2, 3, 5, avec des exposants qui ne soient pas trop grands.

Si l'on cherche à former une série de sons illimitée, aussi consonante que possible, tout en contenant le plus de notes possible à l'intérieur d'une octave, toutes les notes satisfaisant à cette condition que chacune d'elles, comparée aux autres, forme exclusivement des intervalles ci-dessus désignés comme consonants, on trouve deux séries et deux seulement : leurs intervalles consécutifs se succèdent dans l'ordre :

4/3	5/4	6/5	4/3	5/4	6/5	.....
quarte,	tierce maj.,	tierce min.,	quarte,	tierce maj.,	tierce min.	

ou dans l'ordre :

4/3 6/5 5/4 4/3 6/5 5/4 .....
quarte, tierce min., tierce maj, quarte, tierce min., tierce maj.

En donnant des noms aux notes, on aura par exemple :

sol, do, mi , sol, do, mi , sol .....
sol, do, mi♭, sol, do, mi♭, sol .....

L'auteur appelle *échelles* ces deux séries illimitées, et qualifie de *majeure* l'échelle où, dans l'ordre ascendant, la tierce majeure précède la tierce mineure, et de *mineure* l'échelle où la tierce mineure précède la tierce majeure.

Ces échelles peuvent être commencées à partir de l'une quelconque de leurs notes, mais les rapports des notes suivantes à la première ne sont pas les mêmes, suivant que l'on prend l'une ou l'autre pour première note. Considérons la série :

3 4 5 6 8 10 12 .....
sol do mi sol do mi sol .....

on voit que le plus grand commun diviseur des fréquences de toutes les notes de la série est 1, qui correspond à un *do*. Cette propriété, dont l'importance sera manifeste dans la suite de la théorie, permet de mettre à part, sous le nom d'échelle *authentique*, l'échelle commençant par *do ;* les échelles limitées *mi sol do* et *sol do mi* sont les renversements de l'échelle limitée authentique. Il y a deux échelles authentiques limitées :

l'échelle majeure : *do mi sol*
l'échelle mineure : *do mi ♭ sol*

Chaque échelle illimitée fournit des notes pouvant servir à composer de la musique, musique de *mode majeur* si l'on emploie l'*échelle majeure*, de *mode mineur* si l'on emploie l'*échelle mineure*. Cette musique aura ce caractère, que chaque note formera des intervalles consonants avec ses voisines et avec toutes les autres ; c'est, pour le mode majeur, la gamme du clairon.

Cette musique est nécessairement très monotone. Pour obtenir des notes nouvelles, il suffit d'annexer à la première échelle une seconde, puis une troisième échelle. Pour que les deux échelles supplémentaires forment avec la première les rapports les plus simples, il faudra que leurs notes soient respectivement les unes à la quinte, les autres à la quarte, des notes de la première.

Echelle primitive : *do mi sol*
1re échelle annexe : *sol si ré*
2e échelle annexe : *fa la do*

L'annexion d'une seule échelle supplémentaire fournit une « gamme *binaire* », exemple :

do ré mi sol si do

L'annexion d'une seconde échelle fournit une « gamme *ternaire* », exemple :

do ré mi fa sol la si do

La Chanson de frère Jacques

Chœur sans accompagnement pour Voix d'Enfants.

Paroles de
J. COMBARIEU

Musique de
E. PALADILHE

Allegro animato. ♩ 138

Trois fois le coq s'est fait en_ten _ _ _ dre; — Dans l'air
Trois fois le coq s'est fait en_ten _ _ _ dre; — Dans l'air
Trois fois le coq s'est fait en_ten _ _ dre; — Dans l'air

passe un souffle plus frais; L'au_be nait le jour va pa _ raî _ tre Frè _ re
passe un souffle plus frais; L'au_be nait le jour va pa _ raî _ tre Frè _ re
passe un souffle plus frais; L'au_be nait le jour va pa _ raî _ tre Frè _ re

Jac _ ques dor _ mez - vous? — Frè _ re Jac_ques dor_mez -
Jac _ ques dor _ mez - vous?
Jac _ ques dor _ mez - vous? — Son_nez les ma - ti - nes son - nez les ma -

-vous? — Ding, deng, dong! Ding, deng, dong, ding, deng,
Son _ nez les ma _ ti _ nes Ding, deng, ding, deng, dong!
_ti nes Son _ nez les ma _ ti _ nes Ding, deng, dong!

dong! ding, deng, dong Son _ nez les ma _ ti _ _ nes
ding, deng, dong! Son _ nez les ma _ _ ti _ nes Ding, deng
dong! dong! ding, deng, dong! ding, deng, dong!

f rit. a Tempo.

ding, deng, dông!

dong! ding deng dong! — ding, deng, dong!

ding deng dong! ding, — deng, *f* Tous les gars tous les gars sont

Déjà les gars sont à l'ouvrage sur l'aire d'or bien ali-

à l'ouvrage Tous les gars sont sur l'aire d'or bien ali-

f Tous les gars tous les gars sont à l'ouvrage Tous les gars sont sur l'aire

-gnés Déjà les gars sont à l'ouvrage sur

-gnés sur l'aire d'or sur l'aire d'or bien ali-gnés déjà les

d'or bien ali- -gnés Frère Jac- -ques

très marqué.

l'aire d'or bien ali gnés Les fléaux battent

DIV.

gars sont à l'ouvra- - -ge Les fléaux battent

sur — les — blés Frère Jacques frappez en ca-

battent les é- pis les fléaux battent battent les é-

battent les é- pis les fléaux battent battent les é-

-dence! et flic! et flac! et flic! en ca-

-pis, et flic! et flac! et flic! et flac! et flic! et

-pis, et flic! et flac! et flic! et

Légèrement.

p p p

_den - ce! Sous _ la _ treille en vi _

flic flic flac! Sous _ la _ treille en vi _

flic flic flac! Sous _ la _ treille en vi _

_dant un ver - - re, _ les la_bou _ reurs comp _ tent l'ar _

_dant un ver - - re, _

_dant un ver - - re, _ les la_bou _ reurs comp _ tent l'ar _

pp

_gent que leur lais_se _ ra la ga_bel - - - le que leur lais_se _

comp - - - tent l'ar _ gent _

pp

_gent que leur lais_se ra la ga_bel - - le les la bou _

p

_ra la ga_bel - - - le Frè_re Jacques des é

p

Frè_re Jacques des é_cus

DIV Frè_re Jacques Frè_re Jacques des é_cus des é_

_reurs comp_tent l'ar _ gent Frè_re Jacques des é_

cre - - - scen - - - - - do.

f

_cus tin_tent tin_tent dans vos po_ches, tin_tent tin_tent dans vos po - ches!

f

tin_tent tin_tent dans vos po_ches, tin_tent tin_tent dans vos po - ches!

f

_cus tin_tent tin_tent dans vos po_ches, tin_tent tin_tent dans vos po - ches!

f *pp légèrement.*

Tin' tin' tin' tin' Des é - cus tin_tent dans vos po - ches! tin' tin'

f *pp* Tin' tin' tin' tin' tin' tin' tin' tin' tin' tin'

f *pp* Tin' tin' tin' Des é - cus tintent dans vos po - ches! tin' tin' tin'

tin' tin' tin' tin' *f* tin' tin' tin'

tin' tin' tin' *f* tin' tin' tin'

tin' tin' tin' tin' *f* tin' tin' tin'

en retenant.

f lourd. Ding, deng, don - gue, ding, deng, dong!

All.º Mod.to

Ding deng

*mf Ah! Ah!

en dehors.

A tra - vers champs à tra - vers champs mu -

dong! *p* Ding

Aux sons du bi - niou et du vi - o - lon nous con_dui-

sique en tê - - te, un beau cor - -

deng dong! *dim.*

-rons la no - ce Aux sons du bi - niou et du vi - o - lon jeunes et *pp* vieux tous nous sui-

* *Le Chœur doit donner l'impression de voix plus éloignées, comme un chœur de coulisse.*

_tè _ _ ge tout fleu _ ri va con _ dui _ _ re deux fi _ an _

p

Ding _____ deng dong! ding _____

_vront Ah! _____ Ah! _____

_cés Frè _ re Jac _ ques Frè _ re Jac _ ques

_ deng dong! ding _____

pp

Aux sons du bi _ niou ,et du vi_ o _ lon lon la, lon

jeune é _ poux Partez pour la no _ _ ce! Par _ tez! _____

p

deng dong! ding!

ppp

lon! Aux sons du bi _ niou et du vi _ o _ lon lon la, lon

rall.

p *pp*

ding, deng, don _ gue ding deng dong! _____

p

lon! _____ Là -

All.º animato.

f

Là-

p

Là - bas quel tu_mul _ te s'é _ lè _ ve?

mf

-bas quel tu_mul_te s'é _ lè _ ve? quel tu _ mul_te quel tu_mul _ te s'é_

f

-bas quel tu_mul _ te s'é _ lè _ ve? L'é _ tran_ger veut en_trer chez

f

L'é _ tran_ger veut en_trer chez

f

_lè _ ve? On se bat! on se bat et le ca_non gron _ de

cre -

nous! L'é_tran_ger veut en_trer chez nous! on se

nous! L'é_tran_ger veut en_trer chez nous! on se bat, on se

on se bat, et le ca_non gron_de Bim! bam!

- - - scen - - - - do.

ff

bat, on se bat et le ca_non gron_de Frè_re

ff

bat, on se bat, on se bat et le ca_non gron_de Frè_re

ff ff

boum! boum! le ca_non gron_de Frè_re

Jacque'en chantant par_tez pour la guer_re! Ding deng dong ding deng dong! C'est le

Jacque'en chantant par_tez pour la guer_re! Ding deng dong ding deng dong! C'est le

Jacque'en chantant par_tez pour la guer_re! C'est le

son du clai_ron, partez pour la guer_re! par_tez pour la guer_re!

son du clai_ron, partez pour la guer_re! par_tez pour la guer_re!

son du clai_ron, partez pour la guer_re! par_tez, partez pour la guer_re!

p Andante un poco Adagio.

Las! las! dans le ci_me_tiè_re, tê_te nue et ge_

p

Las! las! dans le ci_me_tiè_re, tê_te nue et ge_

p p

Ding! dong! Las! ding! dong!

pp

_nou en ter_re tê_te nue et ge_nou en ter_re on chan_te le De pro_fun_

pp

_nou en ter_re on chan_te le De pro_fun_

pp

las! ge_nou en ter_re on chan_te le De pro_fun_

p rall.

_dis___ Frè _ re Jac_ques! pauvre a _ mi!

_dis___ Las! las! las! las!

p

_dis___ cou_ché dans la tom _ _

Allº Moderato.

p cre _

Mais voi _ ci le jour des é _ lus, le ciel s'est ou _

p

Mais voi _ ci le jour des é _ lus, le

p

_be... Mais voi _ ci le jour des é _ lus, le

_ _ scen _ _ (♭) do molto. *f* rit.

_vert s'est ou _ vert pour ce _ lui qui fut vail _ lant qui fut vail _

f

ciel s'est ou _ vert le ciel s'est ou _ vert pour ce _ lui qui fut vail _

f

ciel s'est ou _ vert s'est ou _ vert pour ce _ lui qui fut vail _

ten. *f* Adagio. Allegro animato.

_lant___ hon _ nête et bon Frè _ re Jac_ques dor_ mez -

f

_lant___ hon _ nête et bon Frè _ re

f

_lant___ hon _ nête et bon

-vous? son nez les ma _ ti _ nes ding, deng, dong!—

Jac_ques dor _ mez - vous? son nez les ma _ ti _ nes son nez les ma

Frè _ re Jac_ques dor _ mez - vous?

DIV. UNIS.

Frè _ re Jac_ques son nez les ma

ding, deng, ding, deng, dong! Dor - mez -

ff

- ti - nes ding, deng, dong! Frè - re Jac - ques Frè - re

ff

- ti - nes ding, deng, dong! Son - nez les ma - ti - nes Son - nez les ma -

- vous Son - nez les ma - ti - nes Ding, deng, dong! ding deng

Jac - ques dor - mez - vous Son - nez les ma - ti - nes Son - nez les ma -

Frè - re Jac - ques dor - mez - vous?

DIV. UNIS.

- ti - nes! Frè - re Jac - ques Son - nez les ma -

ding deng ding deng dong! ding deng dong! ding deng

- ti - nes ding deng dong! ding deng dong! ding deng

- ti - nes ding deng dong! et din - gue dong! et din - gue

dong Son - nez les ma - ti - - nes! ding deng

dong ding ding deng dong! ding deng

dong ding ding deng dong! et din - gue

ff

dong! ding deng dong! ding deng dong!

ff

dong! ding deng dong! ding deng dong!

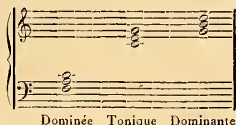
ff

dong! et din - gue dong! ding deng dong!

Paris. Imp. A. Chaimbaud et Cie, Rue de La Tour-d'Auvergne, 18

Ce sont les numéros d'ordre des degrés de cette gamme ternaire qui donnent leur sens aux expressions, déjà employées par anticipation, de *tierce*, *quinte*, *octave*, etc...

Les trois échelles constitutives de cette gamme peuvent être écrites de manière à s'échelonner par quintes ; au milieu sera l'échelle primitive, l'*échelle tonique* de l'auteur ; au-dessus l'*échelle dominante*, et au-dessous l'*échelle dominée* :



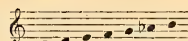
Les trois échelles peuvent être prises, soit séparément, soit simultanément, aussi bien à l'état mineur qu'à l'état majeur. Si l'échelle tonique est majeure, la gamme obtenue sera toujours de *mode majeur ;* mais elle peut être de quatre *genres* différents, savoir :

Genre

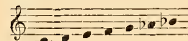
normal, si les deux échelles annexes sont majeures :



orné, si l'échelle dominante et majeure, est l'échelle dominée mineure :



alternant, si les deux échelles annexes sont mineures :



pseudique, si l'échelle dominante est mineure, et l'échelle dominée majeure :



Si l'échelle tonique est mineure, la gamme obtenue sera toujours de *mode mineur ;* mais elle peut être de même de quatre genres, savoir :

Genre

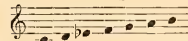
normal, si les deux échelles annexes sont mineures :



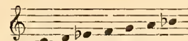
orné, échelle dominante majeure, dominée mineure :



alternant, les deux échelles annexes majeures :



pseudique, échelle dominante mineure, dominée majeure :



Nous obtenons ainsi, pour un seul ton, huit gammes, appartenant à deux modes et à quatre genres. Les termes employés pour les désigner sont faciles à retenir si l'on se reporte aux considérations qui les ont fait choisir. Dans le mode mineur, le mot *orné* s'applique bien à la gamme munie de la note sensible, que l'on obtient en employant l'échelle dominante majeure et l'échelle dominée mineure : on étend cette qualification de *orné* à la gamme majeure obtenue avec les mêmes échelles dominante et dominée. Le mot *alternant* s'applique à

des gammes dont les échelles constitutives sont alternativement de l'un et de l'autre mode. Le mot *pseudique* exprime que la tonalité pourrait être facilement confondue avec une autre, qui emploie presque les mêmes sons : les notes de *do* majeur pseudique et de *do* mineur pseudique diffèrent en effet très peu respectivement de celles de *fa* majeur normal et *sol* mineur normal. Les différences seront déterminées plus loin, une oreille peu exercée ne les sentirait pas.

Cette génération de la gamme, ou plutôt des gammes, est l'objet des deux premières parties de l'ouvrage. La suite consiste surtout en conséquences de cette théorie.

Dans une *troisième partie*, intitulée « Contrepoint », l'auteur étudie d'abord les « parentés » qui existent entre toutes les notes : les trois notes d'une même échelle sont parentes ; deux échelles sont parentes entre elles si elles ont deux notes communes ou une note commune. Deux gammes peuvent être parentes de diverses manières, notamment si elles ont même tonique, mais mode ou genre différent, ou si leurs échelles toniques sont parentes, ou si leurs degrés sont les mêmes notes, à un *comma* près, quoique leurs toniques soient différentes, ce qui est possible grâce à l'emploi des huit gammes de chaque tonique (tons équiarmés), etc...

Il étudie ensuite les transformations qu'on peut faire subir à un air donné, la *transposition*, l'*inversion*, le *contre-mode* et le *retournement*, avec tous les cas que fournit l'emploi des gammes des deux modes et des quatre genres.

La *quatrième partie* est consacrée à la dissonance. Ce terme, d'après les principes qui précèdent, reçoit une définition d'une remarquable précision : tandis qu'un *accord consonant* réunit des notes appartenant à une même échelle, « un *accord dissonant* est celui qui réunit des notes provenant d'échelles différentes », et « un *accord altéré* est celui qui réunit des notes provenant de gammes différentes ». L'auteur combat la génération des accords par superposition de tierces ; il obtient les accords dissonants en mélangeant soit deux échelles, par exemple l'échelle tonique avec l'échelle dominante ou l'échelle dominée, ou encore l'échelle tonique du ton avec celle d'un ton équiarmé, etc..., soit trois échelles à la fois, ce qui fournit des accords moins simples, que l'on rencontre réellement dans la musique moderne.

Cette génération des accords dissonants permet de considérer un même accord, par exemple *si ré fa la*, comme ayant des origines différentes :

mélange des échelles	*sol si ré* et	*ré fa la*
— — —	*sol si ré* et	*fa la* (*do*)
— — —	(*mi*) (*sol*) *si* et	*ré fa la*

chacune des échelles constitutives pouvant intervenir à un titre ou à un autre ; par exemple, si l'on est dans le ton de *do*, l'échelle *ré fa la* peut intervenir comme échelle tonique de *ré*, mineur pseudique équiarmé de *do*, ou de *ré*, dominée de *la*, etc...

Ces diverses manières de considérer un même accord joueront évidemment un rôle important dans le mouvement de l'harmonie ; la genèse par tierces superposées ne fournirait pas les mêmes indications. De là une théorie nouvelle, fort intéressante, de la préparation et de la résolution.

Dans une *cinquième partie*, l'auteur étudie le « *rattachement* », qu'il définit

l'opération plus ou moins consciente par laquelle le musicien, entendant un groupe de sons, non précédé ou suivi de notes qui établissent une tonalité déterminée, considère ce groupe comme un accord appartenant à une certaine tonalité.

Le problème du rattachement comporte en général plusieurs solutions, mais il peut arriver que l'une d'elles soit beaucoup plus simple que les autres, et, comme telle, s'impose. Étant données plusieurs notes, il existe toujours une note dont la fréquence est le plus grand commun diviseur des fréquences des notes proposées ; cette note particulière est la plus haute de celles qui admettent les notes proposées parmi leurs harmoniques. L'auteur l'appelle le « *géniteur* » des notes données. C'est le plus souvent à la tonalité du géniteur que se fera le rattachement le plus naturel ; mais il peut arriver que d'autres notes soient évoquées en même temps par les notes données.

Comparons à cet égard les accords parfaits majeur et mineur.

notes :	do_2 mi_2 sol_2
fréquences :	4 5 6
Le géniteur de	do_2 mi_2 est do_0 ;
	4 5 1
celui de	mi_2 sol_2 est do_0 ;
	5 6 1
celui de	do_2 sol_2 est do_1
	4 6 2

et le géniteur commun aux trois notes

do_2 mi_2 sol_2 est do_0.
4 5 6 1

Prenons maintenant l'accord parfait mineur :

	mi_3 sol_3 si_3
	10 12 15
Le géniteur de	mi_3 sol_3 est do_1 ;
	10 12 2
celui de	sol_3 si_3 est sol_1 ;
	12 15 3
celui de	mi_3 si_3 est mi_1 ;
	10 15 5

le géniteur général des trois notes

mi_3 sol_3 si_3 est do_0.
10 12 15 1

Ainsi par son géniteur général et ses géniteurs partiels, l'accord parfait mineur *mi sol si* évoque les notes *do*, *mi* et *sol*. Il rattache donc tout aussi bien au ton de *do* majeur qu'au ton de *mi* mineur.

Ceci montre une différence de rôle bien sensible entre le mode majeur et le mode mineur. L'accord parfait majeur n'appelle rien après lui ; l'accord parfait mineur, tout en permettant le repos définitif, permet aussi de passer très facilement au ton majeur dont sa médiante est la dominante.

Le rattachement des notes formant intervalles dissonants est encore moins déterminé ; les diverses notes présentent des attractions plus faibles et plus nombreuses en raison de la complexité plus grande des rapports que présentent leurs fréquences. Mais si le nombre des notes formant le groupe considéré croît, en même temps que le nombre de solutions croît il peut arriver que l'une des solutions devienne beaucoup plus simple que les autres ; c'est ainsi que si l'on

prend à la fois toutes les notes d'une gamme ternaire, le nombre auquel se comparent le plus simplement les fréquences de toutes les notes de cette gamme est la fréquence de la tonique : une gamme prise dans son ensemble « rattache » donc à sa tonique.

Cette théorie du rattachement, qui demande à être lue *in extenso* dans l'ouvrage, fournit, sans hypothèse nouvelle, une explication plausible de divers phénomènes musicaux, comme les *attractions* qui existent entre certaines notes, et les mouvements possibles de l'harmonie.

A cet égard, il y a une importante distinction à faire entre le *rattachement* et la *résolution* d'un accord dissonant : *rattacher*, c'est « revenir vers le son formant la base de la gamme à laquelle nous attribuons les notes entendues », *résoudre*, c'est substituer la consonance à la dissonance, en faisant marcher les parties vers des notes appartenant à une seule et même échelle ». Le *rattachement* est un phénomène naturel qui ne dépend ni de la tonalité antérieurement établie, ni de celle à laquelle l'idée musicale du compositeur le conduit ; la *résolution* au contraire dépend de ces deux facteurs ; c'est pourquoi les règles qui sont valables pour le rattachement ne le sont pas nécessairement pour la résolution ; seul le rattachement est soumis à des règles rationnelles.

L'*enharmonie*, objet de la *sixième partie*, étudiée à la lumière de la théorie précédente, présente une remarquable clarté ; cette théorie permet de se rendre compte d'une manière complète des ressources que présente pour la modulation la substitution, aux notes d'un accord donné, de notes très voisines, qui en font un accord appartenant à un autre ton. On considère un accord donné uniquement par sa forme matérielle, c'est-à-dire par la valeur approximative des intervalles qui entrent dans sa composition, et on cherche méthodiquement à quels tons il peut appartenir. On trouve, par exemple, que l'accord *la do mi sol* peut appartenir à seize tons différents, en tenant compte des quatre genres de chaque mode ; puis on cherche les résolutions dont il est susceptible dans ces différents tons ; on en trouve douze différentes sans avoir recours à l'altération, et douze nouvelles en le modifiant par l'altération ; en sorte que cet accord est susceptible de se résoudre sur les vingt-quatre accords parfaits de la gamme chromatique tempérée. Les résolutions sont plus ou moins dures à l'oreille suivant que la tonalité finale a été moins bien ou mieux annoncée par les notes entendues antérieurement.

L'accord *si ré fa la* ♭, que l'auteur appelle « accord neutre », étudié par la même méthode, se montre susceptible de vingt-quatre résolutions, sans altération, et, si l'on fait usage de l'altération, peut être résolu dans un *ton* choisi d'une manière quelconque.

En somme, par l'emploi de l'enharmonie, et, au besoin, de l'altération, le musicien peut toujours résoudre un accord dissonant quelconque sur un consonant quelconque ; la dureté de la résolution dépend toujours de la manière dont la tonalité de l'accord consonant final est établie ; si cette tonalité n'est pas établie préalablement, l'oreille n'est prête que pour un *rattachement*, et peut être choquée par la *résolution*.

La *septième partie* est consacrée au calcul numérique, soit exact, soit approximatif, des intervalles musicaux. Les questions qui y sont traitées peuvent à première vue sembler oiseuses à un musicien, et pourtant c'est la pratique même de la musique qui les pose.

Supposons deux chanteurs qui doivent chanter ensemble dans le ton de *do*. On leur donne le *la* au moyen du diapason. L'un passe de ce *la* au *do* inférieur en montant de tierce mineure et descendant d'octave ; l'autre descend de quinte (*la-ré*), puis monte de quarte (*ré-sol*) pour redescendre de quinte (*sol-do*). Trouveront-ils le même *do* ?

Prenons pour unité de fréquence celle du *la* du diapason. Les intervalles utilisés par les deux chanteurs sont, dans la gamme usuelle, mesurés par les rapports suivants :

octave : 2/1
quinte : 3/2
quarte : 4/3
tierce mineure : 6/5

Le premier chanteur trouvera comme *do* la note dont la fréquence est :

tierce min. octave descend.

$$1 \times \frac{6}{5} \times \frac{1}{2} = \frac{3}{5}$$

Le second trouvera la note dont la fréquence est :

quinte desc. quarte quinte desc.

$$1 \times \frac{2}{3} \times \frac{4}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{16}{27}$$

Les deux chanteurs n'auront pas le même *do* ; l'intervalle du second au premier sera :

$$\frac{3}{5} : \frac{16}{27} = \frac{3 \times 27}{5 \times 16} = \frac{81}{80}$$

Cet intervalle, appelé souvent un *comma*, n'est pas très facilement appréciable; mais on conçoit aisément que dans un morceau de musique une modification semblable de l'intonation d'une note puisse se répéter plusieurs fois, et aboutir, par exemple, à un *do* qui fasse avec le *do* point de départ un intervalle aussi grand que celui de *do* à *do*♯. On conçoit donc la vérité de ce principe, énoncé par M. Gandillot : « la valeur d'une note ne dépend pas du nom qu'elle porte, mais bien du processus par lequel on l'engendre. »

Le calcul des variations d'intonation d'une même note suivant les diverses fonctions qu'on lui fait remplir est généralement assez compliqué ; mais l'auteur fournit une méthode graphique élégante, très facile à appliquer, même pour une personne dépourvue de préparation mathématique, qui permet de suivre, au cours des modulations les plus compliquées, le sort de chaque note.

Le problème de la génération de la gamme peut maintenant être généralisé. C'est l'objet de la *huitième partie*. Une tonalité est fondée sur les nombres qui expriment les rapports des divers degrés à la tonique ; ces nombres sont formés de facteurs premiers, dont les plus simples sont 2, 3, 5, 7... On peut, selon le principe de simplicité, n'employer que les deux premiers, ou les trois premiers, ou les quatre premiers, etc...

L'emploi exclusif des facteurs premiers 2 et 3 conduit à une gamme chromatique de douze sons, très peu différente de la gamme chromatique tempérée que l'on obtient en décomposant en douze parties égales l'intervalle d'octave. Toute gamme fondée sur les facteurs 2 et 3 sera nécessairement un extrait de cette

gamme chromatique, extrait obtenu par la suppression d'un certain nombre des sons qu'elle renferme. En particulier, en retranchant de cette gamme chromatique cinq sons convenablement espacés, on obtient la gamme diatonique pythagoricienne.

L'emploi exclusif des facteurs premiers 2, 3 et 5 conduit aussi à une gamme chromatique de douze sons, lesquels diffèrent un peu plus des sons de la gamme chromatique tempérée, savoir :

si ♭	*mi* ♭	*la* ♭	*ré* ♭
fa	*do*	*sol*	*ré*
la	*mi*	*si*	*fa* ♯ (1).

sons qui, groupés à l'intérieur de l'octave de *do*, fournissent la formule :

do ré ♭ *ré mi* ♭ *mi fa fa* ♯ *sol la* ♭ *la si* ♭ *si*

On en peut tirer 32 gammes diatoniques de sept sons ; les huit premières sont celles des deux modes et des quatre genres que nous avons déjà obtenues par l'association des trois échelles contiguës, échelle tonique (*do mi sol*) au milieu, échelle dominante (*sol si ré*) au-dessus, échelle dominée (*fa la do*) au-dessous. Les 24 autres en diffèrent en ce que l'une ou l'autre des notes extrêmes des deux échelles extérieures, savoir *ré* et *fa*, peuvent être altérées, *ré* devenant *ré* ♭ et *fa* devenant *fa* ♯. Ces gammes supplémentaires, tout en ayant moins d'importance que les huit premières, ne laissent pas d'être employées, au moins épisodiquement, dans la musique réelle, et l'on ne sera pas scandalisé de les voir traitées comme gammes diatoniques si l'on considère que les gammes du 3ᵉ et du 5ᵉ ton du plain-chant grégorien, transposées de manière à avoir *do* pour premier degré, sont respectivement

do ré ♭ *mi* ♭ *fa sol la* ♭ *si* ♭ *do*

et :

do ré mi fa ♯ *sol la si do*

Revenant de toutes ces gammes à leur origine, qui est la gamme chromatique, nous pouvons considérer les douze sons de cette dernière comme étant ceux

1°	de l'échelle tonique dans les deux modes : soit				4 sons ;
2°	—	dominante	—	—	3 sons ;
3°	—	dominée	—	—	3 sons ;
4°	des deux notes extrêmes, altérées dans le sens qui les rapproche de l'échelle centrale, soit				2 sons
				total :	12 sons

L'auteur étudie aussi les gammes qu'on pourrait former en employant les facteurs premiers 2, 3, 5 et 7. Elles ne présentent qu'un médiocre intérêt pratique.

(1) Dans ce tableau les sons s'échelonnent par quintes suivant les lignes horizontales, et par tierces suivant les lignes verticales. Si l'on prolongeait ces lignes, on ne formerait plus que des sons très voisins de sons déjà obtenus, avec une écriture différente. Par exemple, en prolongeant la dernière ligne horizontale, on obtiendrait *do* ♯, très voisin de *ré* ♭, déjà obtenu. C'est ce qui limite à 12 degrés la gamme chromatique.

Parmi les gammes dont nous venons d'indiquer la génération, il y en a deux qui présentent un intérêt historique spécial : l'une est la gamme ternaire, mode majeur, genre normal de M. Gandillot, dont les notes font avec la tonique les intervalles :

do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$

On l'appelle souvent gamme de Ptolémée, ou de Zarlino.

L'autre est la gamme diatonique pythagoricienne, dont les notes font avec la tonique les intervalles :

do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$

Les notes *ré fa sol* sont communes à ces deux gammes ; les notes *mi* et *la* de Pythagore sont plus hautes, de l'intervalle 81/80, que les notes correspondantes de Ptolémée.

D'autre part, les instruments à sons fixes (orgue, piano) emploient une troisième gamme, la gamme tempérée, dont nous reparlerons plus loin.

(*A suivre.*) Léon Boutroux.

Informations

— La Société J.-S. Bach, sous la direction de M. G. Bret, donnera, cet hiver, six grands concerts qui seront, tant par le choix des œuvres que par l'excellence de l'interprétation, de rares solennités musicales. Après une reprise de la *Passion selon saint Jean*, elle fera entendre avec le concours des solistes les plus justement réputés, la 1re partie de la *Messe en si mineur*, l'*Actus tragicus*, le *Magnificat*, de grandes *Cantates*, entre autres la célèbre *Wachet auf* et diverses œuvres instrumentales.

Comme par le passé, la Société J.-S. Bach réserve à ses abonnés des avantages spéciaux. On peut s'incrire dès maintenant salle Gaveau et par correspondance, 9 *bis*, rue Méchain.

Le baromètre musical. — I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 16 septembre au 15 octobre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 sept.	*Thaïs.*	Massenet.	22.033 76
18 —	*Aïda.*	Verdi.	20.966 25
21 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	18.421 41
23 —	*Faust.*	Gounod.	21.273 76
25 —	*Hamlet*	A. Thomas.	22.085 25
28 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	20.317 41
30 —	*Hamlet.*	A. Thomas.	20.271 26
2 octobre	*Lohengrin.*	R. Wagner.	17.004 25
3 —	*Aïda.*	Verdi.	13.824 »
5 —	*Hamlet.*	A. Thomas.	19.236 41
7 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	17.886 26
9 —	*Thaïs*	Massenet.	22.055 25
10 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	St-Saëns. — L. Delibes.	15.385 »
12 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	17.855 41
14 —	*Hamlet.*	A. Thomas.	22.243 76

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 septembre au 15 octobre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 sept.	*Lakmé. — La Navarraise.*	L. Delibes. — Massenet.	4.416 »
17 —	*Manon.*	Massenet.	7.384 »
18 —	*Carmen.*	Bizet.	7.366 50
19 —	*Werther.*	Massenet.	7.997 50
20 — matin.	*Carmen.*	Bizet.	3.583 »
soirée.	*Lakmé. — Les Noces de Jeannette.*	L. Delibes. — V. Massé.	4.545 »
21 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.453 50
22 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	8.407 50
23 —	*Carmen.*	Bizet.	6.149 50
24 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	7.655 »
25 —	*Werther.*	Massenet.	6.330 50
26 —	*Manon.*	Massenet.	9.387 50
27 — matin.	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Philémon et Baucis.*	Massenet. — Gounod.	4.314 50
— soirée.	*Carmen.*	Bizet.	6.561 50
28 —	*Mireille.*	Gounod.	4.189 50
29 —	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. — Mascagni.	7.931 »
30 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.674 50
1er octobre	*Mme Butterfly.*	Puccini.	8.035 »
2 —	*Werther.*	Massenet.	6.978 50
3 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	6.973 50
4 — matin.	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	2.725 50
— soirée	*La Vie de Bohême. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. — Mascagni.	5.191 50
5 —	*Philémon et Baucis. — La Navarraise.*	Gounod — Massenet.	3.967 50
6 —	*Carmen.*	Bizet.	7.984 50
7 —	*Manon.*	Massenet.	9.080 50
8 —	*Werther.*	Massenet.	6.550 50
9 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	6.648 50
10 —	*La Tosca.*	Puccini.	8.193 »
11 — matin.	*Lakmé.— Philémon et Baucis.*	L. Delibes. — Gounod.	4.488 50
soirée.	*Manon.*	Massenet.	6.095 50
12 —	*Le Barbier de Séville.*	Rossini.	3.873 50
13 —	*La Tosca.*	Puccini.	9.160 50
14 —	*La Vie de Bohême. — La Navarraise.*	Puccini. — Massenet.	7.173 50
15 —	*Carmen.*	Bizet.	8.014 50



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

MALVINA

ULLIN (Du fond de la Scène)

Vole à ma

(Du fond de la Scène)

Quels cris af_ freux... un ra_vis_ seur...

Les Bardes et les Guerriers.

Quels cris af_ freux... un ra_vis_seur...

ff *p* Altos seuls

sff

voix, trou_pe guer_riè_ _ re! Im _mo_

Altos. Fl. Hautb.

Cors B^ns

f

MALVINA.

Ar_rêtez!

UTHAL

Oui c'est U_

ULLIN

_ lez...

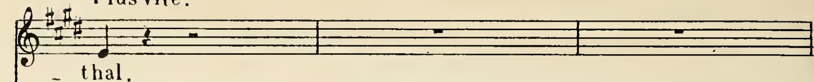
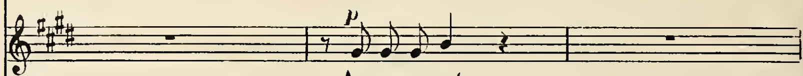
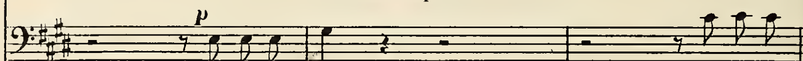
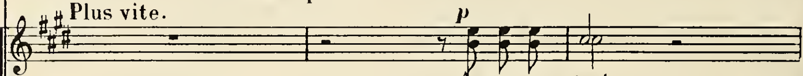
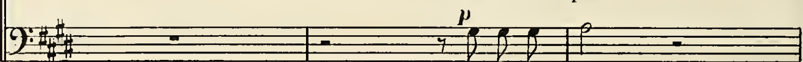
LARMOR

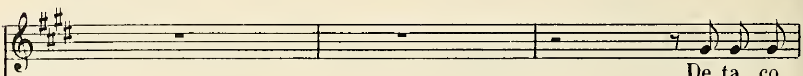
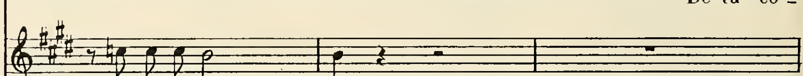
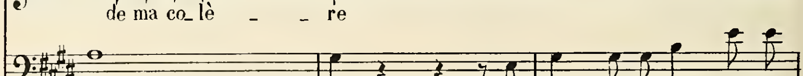
C'est U_ thal! O fu_reur!..

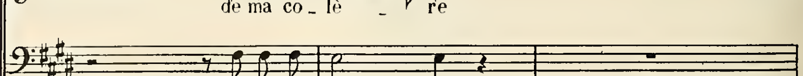
B^ns

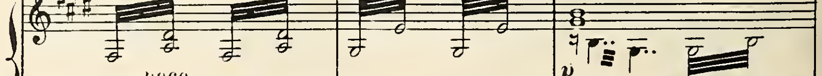
fp

sff


Plus vite.
_ thal.

p
A son aspect

p
A son as _ pect
de ma co _

Plus vite.
p
A son as _ pect

p
A son as _ pect

Plus vite.
Altos.
pp Basses.
pp
cresc _
poco _ a _

De ta co _

de ma co_ lè _ _ re

_ lè _ _ re
Je sens redoubler le trans_

de ma co _ lè _ re

de ma co _ lè _ re

Clar.
Hautb.
Bns 8bassa.
_ poco.
p

+Timb.

MALVINA.

Fils de Mor_

_lè _ re Moncœur dé _ dai _ gne le transport.

mf

Je sens redoubler le transport. Quitte ces

_port Je sens redoubler le transport. Fuis,

Je sens redoubler le transport. Quitte ces

Je sens redoubler le transport. Quitte ces

cresc. rf Cors rf

_ven et vous mon pè _ re cal _ mez ce funes _ te trans_

f

lieux, quit_te ces lieux Fuis, fuis té_mé_

fuis, quit_te ces lieux fuis té_mé_

f

lieux, quit_te ces lieux Fuis, fuis té_mé_

f

lieux, quit_te ces lieux Fuis, fuis té_mé_

rf cresc. fp mf fp fp

-port Cal-mez ce fu-nes-te trans-port

-rai-re, Ou crains d'y ren-contrer la mort Ou

-rai - - - - re Ces guer-

-rai-re, Ou crains d'y ren-contrer la mort Ou

-rai-re, Ou crains d'y ren-contrer la mort Ou

ff *sf* *sf*

Cors. Timb.

Fuis-les, U-thal...

crains d'y rencontrer la mort Quitte ces lieux

-riers t'ap-por-tent la mort Trem - - - ble, in-grat!

crains d'y rencontrer la mort Quitte ces lieux

crains d'y rencontrer la mort Quitte ces

Altos Bns

Tutti *fff* *mf* *cresc.*

+ Timb. Basses. Cors.

Crains leur co

UTHAL

Et vous qui m'appor_tez la guer _ _ re

Fuis, té_mé_rai _ re Quit_te ces

Fré _ mis, té_mé_rai _ re! Trem _ Quit_te ces

Fuis, té_mé_rai _ re

lieux Fuis, té_mé_rai _ re

Fl. Clar. Hautb. Tutti. *f*

_ lè _ re

I_ci voustrouverez la mort!

lieux! Fuis témé_rai _ _ re Oucrains ou

_ble, in_grat! Fre mis témé_rai _ _ re Cesguer

_ lieux! Quitte ces lieux! Fuis témé_rai _ _ re Oucrains ou

Quitte ces lieux! Fuis témé_rai _ _ re Oucrains ou

cresc. *f* Hautb. Clar. Altos. Basse. Cors. Bns

crains d'y rencontrer la mort Ou crains, ou crains d'y ren_contrer la

_riers ces guer_riers t'ap _ por _ tent la

crains d'y rencontrer la mort Ou crains, ou crains d'y ren_contrer la

crains d'y rencontrer la mort Ou crains, ou crains d'y ren_contrer la

Tutti.

Fuis les U _ thal Fuis les U _ thal

mort crains crains d'y rencontrer la mort crains

mort Ces guer_riers t'ap_por _ tent la mort Ces guer_

mort crains crains d'y rencontrer la mort crains

mort crains crains d'y rencontrer la mort crains

Crains leur co_lè _ re, ces guerriers t'appor_tent la

UTHAL.

I_ci

Crains d'y rencontrer la mort! Oui! Crains la mort la

_ riers t'apportent la mort! Oui! Crains la mort la

Crains d'y rencontrer la mort! Oui! Crains la mort la

Crains d'y rencontrer la mort! Oui! Crains la mort la

fff

mort!

vous trouverez la mort vous trouverez la mort!

mort Oui! crains la mort la mort!

mort Oui! crains la mort la mort!

mort Oui! crains la mort la mort!

mort Oui! crains la mort la mort!

SCENE VI

UTHAL MALVINA LARMOR ULLIN

Bardes Guerriers

LARMOR

En croirai-je mes yeux? Uthal! Eh quoi! Rebelle,
Jusques dans ces forêts ta rage criminelle
Poursuit le cours de ses noirs attentats?

UTHAL

Je venais y chercher une épouse infidèle.
Inflexible vieillard, je ne t'y cherchais pas.

LARMOR

Non, tu ne croyais pas, ô guerrier sans courage
M'y trouver, entouré de ces nobles vengeurs
Tu pensais qu'un vieillard, appesanti par l'âge
Ne pourrait s'opposer à tes lâches fureurs.

UTHAL

Je suis né violent, ambitieux peut-être:
Pour lâche, tu sais trop que je ne le suis pas.
A tes fiers ennemis je me suis fait connaitre
Et mon sang a coulé pour toi dans les combats.
Malvina me fuyait: j'ai volé sur ses pas:
Seule, elle eût put dompter ce cœur qu'elle déchire.
Avant que de la perdre, hélas!
J'ignorais que sur moi l'amour eût tant d'empire.
Ses pleurs auraient touché ce cœur impétueux:
Tu parais, proférant l'insulte et la menace,
Tu parais, entouré de guerriers valeureux...
A l'aspect du danger je reprends mon audace.
C'est toi qui me force, cruel,
A dédaigner ses vœux, à repousser sa plainte.
Ici le repentir aurait l'air de la crainte:
Plutôt que d'être vil, je reste criminel.

LARMOR

Dans mon juste courroux, tu dois penser, perfide,
Qu'un tardif repentir ne me suffirait pas.
Je veux par ton supplice effrayer les ingrats,
Que ton crime...

UTHAL

Il suffit que la guerre en décide.
Je n'attends rien de toi: vaincu, je veux mourir,
Et si je suis vainqueur, être plus magnanime.
Mais cet objet si cher d'un amour légitime,
Oseras-tu me le ravir?

LARMOR

Moi, remettre ma fille au pouvoir d'un barbare!
Elle n'est plus à toi!

UTHAL

J'ai reçu ses serments.
Un saint nœud nous unit...

LARMOR

Le crime vous sépare.

UTHAL

Rends-la moi, c'en est trop! Ces glaives menaçants,
Cet appareil affreux n'a rien qui m'épouvante...

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 22 (huitième année) 15 Novembre 1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique (*suite*).

Le drame lyrique chez les Romains.

Après les Grecs de l'antiquité, — après Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, — il conviendrait peut-être de franchir plusieurs siècles et d'arriver tout de suite aux mystères du moyen âge, où, pour la première fois, les textes littéraires sont accompagnés de mélodies notées. Je dirai cependant quelques mots des Romains, bien qu'il semble paradoxal de leur donner une place dans une histoire du théâtre lyrique.

D'une façon générale, les Romains ont imité et continué gauchement, en l'affaiblissant, l'art dramatique des Grecs; puis ils l'ont fait évoluer dans un sens très peu artistique, aboutissant au point terminus d'une décadence. En apparence, ils restent d'abord fidèles, sur les points essentiels, au système grec : et là où ils agissent de façon originale, ils ont des usages assez conformes à ceux dont j'ai donné le détail. Très amis des spectacles, comme tous les Méridionaux, ils ne conçoivent pas le drame sans un élément musical, plus ou moins sérieux, mais toujours réel. Ils lui conservent son caractère social en l'insérant dans les fêtes et les jeux (*ludi*) qui accompagnent une solennité religieuse; ils ont encore, en bonne place, dans leur théâtre, l'image de Dionysos, mais sans subordonner toute la cérémonie à la glorification de ce dieu unique. Leur fête la plus ancienne est la fête de Rome (*ludi romani, maximi ludi*) au mois de septembre, marquée, depuis l'an 364 avant l'ère chrétienne, par des représentations régulières (pantomimes étrusques) et, depuis l'an 240, par des tragédies et des comédies, — probablement non soumises à la forme démocratique du concours, comme au temps d'Eschyle. A la fin du IIIe siècle, deux nouveaux cultes donnent lieu à des « jeux » : celui d'Apollon, célébré par les *ludi apollinares* (juillet) annuels depuis 208, et celui de la « mère des dieux », les *Megalesia* (avril), où les représentations scéniques apparaissent dès l'an 194. Tite-Live (XXXIV, 54) donne les noms des édiles curules qui promurent à cette dignité des fêtes jusqu'alors sans intérêt pour l'histoire de l'art. Il y avait aussi, en novembre, les fêtes de la plèbe, les *ludi plebeji*. Inséré dans de tels cadres, le drame lyrique — appelons-le ainsi en y mettant de la complaisance — reste, en principe, ce qu'il était à la bonne époque : le com-

plément d'une fête religieuse, une solennité *annuelle*, soumise à l'administration et au contrôle des magistrats de la cité, destinée non à un public d'élite mais à l'assemblée populaire. Le trait à noter, comme indice d'une transformation grave, c'est l'apparition du cosmopolitisme religieux et celle de l'individualisme qui se substitue peu à peu à l'esprit civique et collectif. Depuis Sylla les fêtes régulières, avec jeux scéniques, se multiplient. Auguste introduit les fêtes de Cérès (*ludi Ceriales*) ; Livie crée les *palatini ludi* en l'honneur d'Auguste — empereur considéré comme dieu — jeux privés, spéciaux, et probablement réservés à un auditoire-restreint. C'est le premier type du théâtre de cour. De plus, il y a des jeux non annuels, « extraordinaires », célébrés par suite d'un vœu (prononcé, par exemple, sur le champ de bataille), à l'occasion d'un triomphe ou de la dédicace d'un temple. Il y a enfin les « jeux » que donne un homme politique enrichi par le pillage et ambitieux, pour flatter la multitude et gagner ses suffrages.

Les théâtres, comme en Attique, sont d'abord des constructions en bois, provisoires, sans places assises et même distinctes, sauf pour les magistrats. En 194, les sénateurs ont des sièges réservés, mais *dans l'orchestre*, ce qu nécessite l'agrandissement de la scène pour que le chœur s'y transporte et y puisse évoluer : changement capital qui altère profondément l'esthétique primitive du drame lyrique et qui, en rapprochant l'élément musical du jeu des acteurs proprement dits, les confondra bientôt. Les représentations restent une œuvre de plein air. En 179, on construit un théâtre sur le modèle grec ; mais il est supprimé après la fête, comme le serait aujourd'hui un décor d'exposition après cette exposition. En 55, Pompée fait construire le premier théâtre en pierre; d'après Pline l'Ancien (*H. N.* xxxvi, 115), il contenait 40.000 places. Je ne parle pas des prodigalités et des fantaisies de certains particuliers ; Scaurus, beau-fils de Sylla, fit construire un théâtre à trois étages, — marbre, bois doré et verre — qui avait 360 colonnes, 3.000 statues d'airain et pouvait contenir 80.000 spectateurs. La description qu'en donne Pline fait penser à un mot connu : « ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche... »

Comme chez les Grecs, les fêtes romaines où le drame n'apparaît qu'assez tard au lieu d'être un principe initial, duraient plusieurs jours. Ainsi, de l'an 191 à 171, la fête de Rome dura dix jours ; plus tard, au temps de César, elle fut étendue à 15 ; parfois même (ainsi, en 134) elle fut réduite à 4. Une particularité curieuse provoquait ces variations de durée. Elle mérite d'être signalée, parce qu'elle nous ramène à l'idée religieuse qui domine toute l'organisation du drame lyrique. Durant ces cérémonies, une infraction au rituel était considérée comme une « violation » (*violata religio*) qui rendait « inefficaces » les jeux engagés, (cette idée est d'origine magique) : on jugeait alors indispensable de recommencer le cérémonial, en tout ou en partie (*ludi instaurati*). Quelquefois on recommençait seulement la journée où l'infraction au rituel avait eu lieu ; d'autres fois, c'était tout l'ensemble des jeux qui était instauré ; il arriva même qu'on dut recommencer plusieurs fois (*ludi bis*, *ludi quinquies toti instaurati*). La décadence des vieilles superstitions, et aussi les abus qui avaient provoqué assez souvent des infractions volontaires et intéressées, firent supprimer cette reprise.

J'indiquerai maintenant les faits qui, dans tout cela, sont d'ordre musical. Ils sont peu nombreux, quoique assez importants. Des Romains de l'antiquité il ne faut rien attendre de bien brillant en matière d'art. Autant les Romains du

XVIe siècle devaient être musiciens et artistes, autant les contemporains de Térence et de Plaute, de Livius Andronicus et d'Attius sont incapables de goûter une mélodie en elle-même, sans paroles, sans gesticulation, sans spectacle.

Dans la comédie, il n'y a pas de chœur, mais il y a du chant ou quelque chose qui ressemble vaguement à du chant. Dans les manuscrits de Plaute, en tête de certaines scènes on trouve les majuscules indicatrices D V et C. Les *D V* indiquent le parlé (*diverbium*) des personnages ; le *C* est l'abréviation du mot *canticum*, chant. Ces *cantica* désignaient des scènes d'un caractère lyrique, au moins à l'origine, cela n'est pas douteux ; Donat nous apprend que le nom du compositeur était cité, dans le titre de la pièce, à côté de ceux du poète et du principal acteur ; nous savons que dans les Atellanes et les mimes, forme première des représentations dramatiques, il y avait des chants ; mais il est fort possible que ce mot *canticum*, peu à peu privé de son sens étymologique, ait fini par désigner un simple changement dans la versification, l'idée de musique réelle n'y étant pas toujours impliquée. C'est ainsi que Virgile dit : « Arma virumque *cano*..... », je *chante* les exploits d'un héros, etc..., alors qu'il écrit, au lieu de chanter. On a aussi comparé ces *cantica* aux « stances » de notre ancienne tragédie classique (stances du *Cid*, stances de *Polyeucte*, etc...). En ce cas, le mot *canticum* ne devrait pas éveiller l'idée d'un chant : il indiquerait simplement une scène écrite en vers de mesure diverse (ou, exclusivement, en septénaires trochaïques), où la déclamation s'élevait à la forme d'une sorte de récitatif avec un maigre accompagnement instrumental.

Dans la tragédie, le chœur est maintenu ; il garde sa double fonction normale de chant et de danse. Mais le chœur n'est plus dans l'orchestre, sur la frontière indécise qui sépare le public et les acteurs, le monde réel et celui de la fiction : il est monté sur la scène agrandie pour lui, sur le *pulpitum*, et il participe au jeu des acteurs qui finira par l'absorber. Ce fait est le plus important que nous ayons à retenir dans l'histoire du théâtre latin ; il met fin à cette liturgie qui était la base du drame lyrique primitif, et il marque l'ouverture de l'ère moderne. Une évolution parallèle en est la conséquence : le chœur perd peu à peu son caractère lyrique. Il le reprend *dans les entr'actes*, en exécutant des « morceaux » qui, dans le drame latin, sont l'équivalent des *stasima* dans le drame grec. Horace voulait que ces morceaux ne fussent pas des hors-d'œuvre, mais qu'un lien de convenance les rattachât au sujet de la pièce :

... Neu quid medios intercinat actus
Quod non proposito conducat et hæreat apte :

« Qu'il ne chante rien, dans les entr'actes, qui ne serve le dessein du poète et ne fasse corps avec lui ». J'imagine que cette musique était très inférieure à celle qu'on exécutait dans les entr'actes, il y a quelques années, au foyer du théâtre de l'Odéon...

L'accompagnement, aussi bien chez les Latins que chez les Grecs, se réduisait à l'usage d'un seul instrument : la double flûte. Une peinture de Pompéi fait voir un joueur de flûte assis sur la thymélé, battant la mesure avec le pied. Pourquoi cet instrument unique, si faible, dans des théâtres si vastes, alors que dans nos salles modernes, beaucoup plus petites, il y a une armée formidable de musiciens ? C'est qu'ici il n'y a pas, à proprement parler, de musique instrumentale, mais surtout un moyen tout pratique de marquer la mesure là où le chant se ré-

duit à un récitatif, les danses à des marches rythmées et à une mimique expressive. Les Latins emploient la flûte, selon l'usage grec ; les Grecs la tenaient des Orientaux d'Asie-Mineure, qui eux-mêmes la tenaient probablement des Égyptiens. Elle paraît avoir été introduite dans le drame parce qu'elle imitait très bien le langage tragique de la douleur, les gémissements : d'après la légende grecque, elle aurait été inventée pour reproduire des sanglots ; au début des *Chevaliers* d'Aristophane, v. 9 et 10, il y a une parodie qui concorde avec cette idée. C'est à cause de ce caractère plaintif, très convenable à une forme d'art qui doit provoquer « terreur et pitié », que les Romains employaient la flûte dans les funérailles. Cicéron dit (*de Legibus*, II, 23) que pour mettre une limite à des dépenses excessives, la loi des Douze Tables avait défendu qu'on employât plus de dix flûtistes dans les cérémonies funèbres. Des deux tubes à embouchure commune dans lesquels soufflait le flûtiste primitif après avoir passé une courroie de cuir (φορβεία, στομίς, χειλωτήρ, *capistrum*) autour de sa tête et sur ses joues, celui de droite s'appelait, selon Varron, « tibia *incentiva* », ce dernier mot étant formé de *in* et de *cantus* ; il jouait donc le thème principal ; celui de gauche (tibia *succentiva*, de *sub* et de *cantus*) formait l'accompagnement de la mélodie. Sur la construction même de l'instrument, nous ne savons rien de précis. Les hypothèses récemment faites (par le philologue américain A. Howard, dans l'étude *The aulos or tibia*, Harvard Studies, 1893) me semblent plus ingénieuses que solides. Il semble cependant que le mot « flûte » soit bien vague, et même bien impropre, pour désigner cet instrument, qui tout au moins a évolué. Il avait une sonorité qui le rapprocherait plutôt de notre clarinette. Le mot βόμβυξ, employé par les Grecs (et dont notre Rabelais a fait *bombyciner* en parlant de la Chimère), n'éveille guère l'idée d'un son pâle et pauvre en harmoniques. A l'époque d'Auguste, la « flûte » ne méritait certainement plus le nom que nous lui donnons ; d'après Horace, pour l'éclat, elle avait des clés en métal et elle « *rivalisait avec la trompette* » :

> ... Orichalco vincta tubæque
> Æmula.

Rappelons-nous que l'instrument construit par Denner en 1700 fut appelé *clarinette*, du mot italien *clarino*, trompette, ce qui s'accorde avec le mot d'Horace. Une évolution analogue (dans le sens d'une sonorité plus grande) pourrait être constatée dans certains usages de la musique moderne. Dans les orchestres, la clarinette en *ut*, avec des sons clairs, un peu durs et rudes, est remplacée par la clarinette en *si* ♭, qui a des sons pleins et plus gras : ainsi dans les ouvertures de *Titus* (Mozart), de la *Vestale*, de *Cortez*, d'*Olympia* (Spontini), etc.

Sur certaines modalités du drame lyrique, chez les Romains, et sur les représentations, nous avons quelques renseignements significatifs. Ils ne sont pas à l'honneur de l'esprit artistique et du goût des Latins, moins portés vers l'opéra que vers le cirque. Un jour, le public écoute une comédie de Térence ; mais on apprend qu'une troupe de funambules vient de s'installer à côté du théâtre : aussitôt, les gradins sont abandonnés, et le poète reste seul avec les acteurs et sa pièce. On sait que dans la pièce d'Euripide comme dans l'opéra de Gluck, Iphigénie se rend à l'appel de son père Agamemnon avec un cortège de jeunes filles, de vierges dont la joue se colore de pudeur, dit le poète grec, au moindre mot blessant. Ennius, qui fait passer ce sujet sur la scène latine, trouve que ce chœur de jeunes filles est trop fade, et il le remplace par un chœur de soldats qui font des

plaisanteries. Au VIIe livre de ses *Histoires*, Tite-Live nous raconte qu'en l'an 361 avant J.-C., des « jeux scéniques, grande nouveauté pour un peuple de soldats », furent institués pour apaiser les dieux, à la colère desquels on attribuait une épidémie soudainement déchaînée ; et il ajoute, un peu plus loin : le poète Livius Andronicus jouait, selon l'usage, ses propres pièces ; mais on l'avait si souvent redemandé sur la scène, qu'il était devenu aphone ; il obtint alors la permission de se faire assister par un *esclave* qui, placé devant le joueur de flûte, s'acquitta du *canticum* pour la partie musicale ; personnellement, il se borna à faire les gestes, — ce qui, pour les Romains, paraît avoir été l'essentiel !

On dit parfois : « Le public d'aujourd'hui n'est pas musicien ; à l'Opéra, il est surtout sensible aux décors, à l'éclat des costumes, à la mise en scène et à la pompe du spectacle. » Il y a peut-être quelque chose de vrai dans ce jugement sévère ; mais que faudrait-il dire des anciens Romains ? Je citerai pour terminer une lettre charmante et célèbre de Cicéron, homme de goût et de culture grecque, appréciant ses contemporains. De Rome, il écrit (vers l'an 55 avant l'ère chrétienne) à son ami M. Marius alors à la campagne. Il lui raconte qu'on vient de célébrer des *ludi*, mais qu'il a bien fait de ne pas se déranger pour les voir : comme il vaut mieux rester au milieu des livres de son cabinet, dans une villa d'où on a vue sur la forêt ! « Les jeux avaient une grande pompe, mais n'étaient guère faits pour des hommes tels que vous et moi ! » Dans un drame lyrique imité des Grecs et intitulé *Clytemnestre*, le « clou » a été l'apparition d'un très grand nombre de mulets (*sexcenti muli*) portant le butin qu'Agamemnon ramenait de Troie ; dans le *Cheval de Troie*, les spectateurs ont été émerveillés de voir des milliers de soldats armés sortir des flancs du cheval. « Je ne crois pas, continue Cicéron, que vous puissiez regretter le reste de la fête : les athlètes, pour lesquels Pompée lui-même confesse qu'il a perdu son huile, puis deux chasses qui ont duré cinq jours et dont tout le monde a loué la magnificence. Le dernier jour a été consacré aux éléphants... »

Le spectacle vraiment romain, ce n'est pas le drame lyrique : c'est le cortège de triomphe avec les chars remplis de butin et les captifs enchaînés ; c'est la chasse ou la naumachie dans le cirque ; c'est la mort des criminels ou des esclaves sous la griffe et la dent des fauves amenés d'Afrique ou d'Asie ; ce sont surtout les combats de gladiateurs. Ces derniers avaient une sorte de beauté barbare et de grandeur sauvage, quasi symbolique. Taine en parle dans une phrase admirable que je ne résiste pas au plaisir de citer : « ... L'enceinte dans laquelle les générations mortelles sont entrées tour à tour pour combattre, tomber et faire place à d'autres, ressemble à ces cirques romains où, sous un voile de soie, parmi des colosses dorés, entre des murailles de marbre, les captifs de tout l'univers défilaient les uns après les autres pour étaler sous la lumière pourprée la sauvagerie de leurs accoutrements barbares, l'or et les perles de leurs costumes asiatiques, la fierté de leurs membres nus, l'adresse et l'emportement de leurs massacres, et pour couvrir à la fin de leurs cadavres le sable impérial qui avait bu leur sang (1) ». En fait de théâtre, on ne goûta bientôt plus que la pantomime. Comme Andronicus, le drame lyrique devint aphone ; il se borna à faire les gestes.

Je termine ici ce que j'ai cru devoir dire du théâtre lyrique chez les anciens.

(1) *Derniers essais de critique* (article sur Paul de Saint-Victor).

J'aurais pu étendre longuement ces études. J'ai pensé qu'il convenait de ne pas trop insister sur certains points et d'abandonner à la philologie ou à l'archéologie des faits qui, dans une histoire de la musique, ont une importance secondaire. Il me suffit d'avoir montré les origines religieuses et politiques du drame musical et d'avoir rattaché la phase d'évolution dans laquelle nous sommes présentement à son vrai principe, en indiquant certaines innovations qui, dans la suite, ont eu de graves conséquences. Si, au XVIIe siècle, l'opéra est une « renaissance », ne fallait-il pas savoir en quoi avait consisté l'art qui renaît à ce moment ? Nous avons vu que les principaux moyens d'expression développés par les modernes (le chœur, les soli, les duos et les ensembles, la danse, la mimique de ballet) n'ont pas été inventés par eux, mais par les Grecs. Nous savons aussi quelles légendes brillantes les anciens nous ont léguées. Je puis maintenant aborder la partie moderne et vraiment intéressante de mon sujet, tout ceci n'étant qu'une introduction, une manière de prélude...

Jules Combarieu.

Publications et exécutions récentes.

A l'Opéra : une heureuse innovation. — Il y a vraiment quelque chose de nouveau dans l'administration de notre « Académie nationale de musique » ; je me hâte de dire que cette nouveauté est tout à l'honneur de MM. Messager et Broussan, qu'on ne saurait trop féliciter et encourager dans la voie où ils paraissent résolus à s'engager. En parlant ainsi, je songe à deux faits récents : 1° on nous a d'abord donné le *Crépuscule des dieux* intégralement, tel quel, sans coupures ni additions d'aucune sorte ; 2° après les représentations du début, M. Messager a jugé indispensable, pour des raisons diverses, de réduire un peu l'œuvre énorme de Wagner (et on ne saurait lui chercher chicane sur ce point) ; mais, comme on a pu le voir par la note qu'ont publiée les journaux, M. Messager prévient loyalement le public de la nature et de l'étendue des suppressions qu'il a faites. Voilà une façon d'agir à laquelle nous n'étions pas habitués. Elle est conforme à un article important du cahier des charges que les successeurs de M. Gailhard ont eu à signer quand ils sont entrés en fonction. On m'excusera si, en exposant cet heureux changement, j'ai la faiblesse de croire que, par une obstination de plusieurs années, j'ai personnellement contribué à l'obtenir.

Il est impossible de s'occuper sérieusement d histoire musicale sans être frappé du sans-gêne avec lequel les chefs-d'œuvre ont été traités pendant longtemps. Jusqu'à ces dernières années, le vandalisme si éloquemment dénoncé et combattu, depuis la Restauration, dans le domaine des arts plastiques, restait impuni et triomphant dans la partie la plus brillante des arts du rythme : la musique. Il sévissait dans *tous* les répertoires, le religieux aussi bien que le profane, en vertu d'une sorte de tradition qui avait l'autorité d'un usage consacré (songez à ce qui s'est passé dans l'Église pour le plain-chant ; songez à la façon dont furent présentées d'abord au public de Paris les symphonies de Beethoven ; songez aux déformations invraisemblables — signalées dans le dernier numéro de la *Revue musicale* — qu'on a fait subir, pour créer « le chant des écoles », à

des chefs-d'œuvre populaires !...) Mais nulle part le vandalisme n'était plus choquant que sur la scène de nos théâtres lyriques. A l'Opéra, il y a eu, dès le XVIIIe siècle, un monstre tyrannique — Tripatouillage — qui ne laissait paraître devant la rampe aucun ouvrage ancien sans le coucher dans un lit de Procuste et sans le soumettre à des mutilations diverses. L'histoire de ces méfaits est très longue, fort curieuse et pleine de choses intéressantes. Elle se confond presque avec l'histoire de notre art lyrique Francœur, Saint-Léon, Castil-Blaze — pour n'en pas citer d'autres ! — y occupent une place peu enviable.

Je ne reviens pas sur des doléances rétrospectives. Je rappelle seulement que l'Opéra est un peu à la musique ce que le Louvre est à la peinture et à la sculpture ; que le respect des œuvres d'art, dans tous les domaines, est la première qualité d'un artiste sérieux ; que le droit de *quidlibet audendi*, s'il est intangible dans les théâtres secondaires, ne saurait être toléré dans un théâtre officiel, national, subventionné, surveillé par l'État ; que déranger l'œuvre d'un auteur décédé est une trahison, et que jouer des « arrangements », des « adaptations » de fantaisie, c'est fausser dans son principe l'éducation esthétique du peuple.

Pénétré de ces idées qui s'imposent à tout homme de bon sens, je commençai une campagne dont le premier acte fut une communication au Congrès international d'Histoire de la musique tenu à Paris en 1900. Non sans quelque peine, — des objections subtiles me furent opposées par certains congressistes de haute valeur, entre'autres M. Th. Reinach, — j'obtins du Congrès l'expression d'un vœu très net, tendant à faire cesser le vandalisme dans les théâtres subventionnés (le texte de cette déclaration, avec mon exposé des motifs, se trouve dans le volume où sont publiés les mémoires et les actes du Congrès, chez Fischbacher). — Ce n'était qu'un vœu ; et vous imaginez facilement ce qu'un directeur de l'Opéra, entouré de riches commanditaires, ami de plusieurs ministres, fort de la tolérance de ses abonnés et du silence des « critiques » dans la grande presse quotidienne, pouvait penser d'une poignée de pédants réunis pour faire de l'archéologie !... mais j'avais foi dans un principe que je croyais juste, et je m'obstinai. Dans la presse, je saisis toutes les occasions de signaler ce qui m'apparaissait comme un fléau ou une survivance déplorable d'usages surannés, incompatibles avec l'extraordinaire développement de l'esprit historique. Depuis une vingtaine d'années, l'ancienne musique est étudiée avec un extrême souci de l'exactitude et de la précision par des agrégés de l'Université, des docteurs, des savants armés d'une solide culture et rompus à l'usage des méthodes sérieuses ; tôt ou tard, cette renaissance des études musicales devait exercer une influence autour d'elle et porter des fruits. Chargé d'enseigner la musique dans un établissement qui a pour règle la liberté absolue des idées et de la parole, — le Collège de France, — je ne manquai pas de reprendre cette question dans mon cours ; je lui consacrai en particulier une leçon qui a été reproduite ici même (*Revue musicale* du 1er mai 1905) En même temps, je m'efforçais d'intéresser à ma thèse ceux qui ont le contrôle de nos grandes administrations : les Directeurs (MM. Roujon et Marcel) qui se sont succédé rue de Valois, et qui, *en principe*, furent tout de suite d'accord avec moi ; les rapporteurs du budget des Beaux-Arts, à la Chambre des députés et au Sénat. J'obtins beaucoup d'adhésions formulées dans des lettres personnelles fort aimables, mais peu de déclarations précises faites à la tribune ou inscrites dans des textes officiels. Un seul rapporteur du budget jugea à

propos de parler comme il le fallait : c'est l'honorable M. Déandréis ; dans son Rapport déposé au Sénat le 25 mars 1905, il citait les abus principaux que, maintes fois, j'avais déjà signalés, et plaidait éloquemment pour le vœu du Congrès de 1900. Ce fut une manifestation, un témoignage précieux, — et rien de plus. Je compris qu'il fallait prendre un autre biais.

En 1907, fut ouverte la succession de M. Gailhard, courte période critique où on parlait de réorganiser sur de nouvelles bases l'administration de l'Opéra. Il y avait un nouveau cahier des charges à rédiger. Je crus le moment favorable et, non sans y avoir mûrement réfléchi, je demandai une audience au ministre, qui était alors M. Briand.

Je n'oublierai jamais cette entrevue. M. le Ministre m'avait fait savoir qu'il me recevrait un matin à 10 heures. Au moment où j'entrai dans l'antichambre, je la trouvai toute bourdonnante de sénateurs et de députés, venus là pour des affaires importantes, — pas plus importantes que la mienne. Il y en avait bien une trentaine. Je calculai que si chaque audience durait cinq minutes, je serais reçu — après les représentants du peuple, justement jaloux de leurs prérogatives — à l'heure... où les audiences sont finies. Je fis une fausse sortie, et grâce à quelques complaisances criminelles, en suivant des couloirs détournés, je pénétrai, usurpant un tour de faveur, dans le cabinet du grand Maître. M. Briand m'écouta sans mot dire, avec une attention que j'admirai ; car la séparation de l'Église et de l'État pouvait lui donner, à ce moment, d'autres soucis que celui d'assurer des chansons exactes à ses administrés. Résolu à ne pas l'indisposer par de trop longs développements, je résumai en quelques mots les abus dont je demandais la fin et je lui remis deux notes, d'étendue très inégale : la première, destinée à permettre une vérification de mes dires, contenait une liste précise des altérations de toutes sortes (coupures, additions de danses, remaniements) qu'on avait fait subir à cinq opéras, pris comme exemple ; la seconde, très brève, était le texte d'un article que je proposais d'introduire dans le nouveau cahier des charges. — « *Ces idées me paraissent très justes* », me dit M. le Ministre. Ce furent, à peu près, les seules paroles qu'il prononça au cours de cette audience ; elles me suffisaient.

En effet, quelques jours après, j'eus une grande satisfaction. En lisant le nouveau cahier des charges de l'Opéra, j'y trouvai, *textuellement reproduite*, la note que j'avais remise à M. Briand. Elle forme l'article 16, à la fin du titre II, page 9 du nouveau règlement. La voici :

Les directeurs ne pourront morceler aucun ouvrage sans l'autorisation du ministre et celle des auteurs ou de leurs ayants droit.

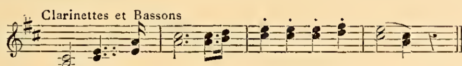
Toutes les fois qu'ils joueront une œuvre dont l'auteur est décédé, les directeurs devront se conformer le plus possible au texte original de cette œuvre, en suivant : le manuscrit, s'il existe et s'il peut être facilement consulté ; à défaut, la dernière édition publiée du vivant de l'auteur, ou celle qui, par son exactitude, fait autorité.

Les remaniements dont l'œuvre jouée aurait pu être déjà l'objet à l'Opéra ne constituent aucun précédent dont les directeurs puissent se prévaloir.

Toutes les fois qu'ils voudront faire subir à une œuvre d'auteur décédé des changements essentiels, tels que coupures de scènes, ou de parties de scènes, addition de ballets, etc., les directeurs devront en demander l'autorisation au ministre, qui, après examen des raisons invoquées, décidera si ces changements peuvent ou non être effectués.

On le voit, cette clause du cahier des charges n'est nullement intransigeante. Elle ne proscrit pas, *a priori*, les changements (l'expérience démontre que, parfois, ils sont indispensables) ; mais elle les surveille, elle ne les abandonne plus à l'arbitraire. Et j'estime que c'est là un progrès. Je ne me dissimule pas qu'il y a deux victoires consécutives à remporter sur tous les abus : la première, c'est d'obtenir un règlement précis qui les condamne ; la seconde, c'est *de faire appliquer ce règlement*. Mais, pour cela, il y a un commissaire du gouvernement pour les théâtres subventionnés : l'honorable M. Bernheim. Nous avons confiance en lui ! — J. C.

Le génie de Beethoven. — En sortant du Concert Colonne (8 novembre), où je viens d'entendre la 2e Symphonie, je partage entièrement l'opinion qui a été souvent émise ici par des juges autorisés : la caractéristique du génie de Beethoven, c'est la verve, l'élan de la jeunesse, l'équilibre et la *santé* parfaite de toutes les puissances de la personne morale, la sérénité, la joie de vivre allant parfois jusqu'à l'humour, l'expansion à la fois libre et réglée d'une force où le « mal du siècle » — sauf peut-être dans quelques œuvres exceptionnelles et d'ailleurs inférieures — n'a mis aucun trouble. Tout ce qu'on peut dire sur Beethoven « malade » n'est que bavardage anecdotique. L'erreur grave est de croire que la vie privée ou physiologique de l'homme explique l'œuvre de l'artiste. Celle-ci, au lieu d'être un reflet de celle-là, en est une revanche, une libération. Dans la vie réelle apparaît l'homme que font les circonstances et les contingences ; dans les symphonies apparaît le Beethoven délivré de toutes ces misères (la maladie, le besoin d'argent, le neveu qui se conduit mal, etc., etc.), l'homme *universel* et *nature* :



Ce sont les Grâces qui ont écrit cela, non sans une pointe d'esprit et de malice. Le *larghetto* de cette 2e Symphonie :



est un ciel bleu sans nuages traversé par des souffles de tendresse. Le *scherzo* est un badinage charmant ; et l'*allegro molto*, si joliment et coquettement volontaire, est une explosion d'ardeur printanière !

Au programme de la même séance figurait le Concerto de Beethoven pour violon, avec M. Capet comme exécutant. Ce Concerto, dit la notice, le seul que Beethoven ait composé pour violon, n'a jamais cessé d'appartenir au répertoire des virtuoses, car on y rencontre tous les éléments propres à faire valoir le mécanisme et le style, la technique et le sentiment. C'est, a dit l'un des musicographes qui ont étudié le plus intimement les ouvrages de Beethoven, M. de Lenz, un poème commençant dès les premières notes de tutti ; tout y est lumière, harmonie, élégance et beauté. Il résout le difficile problème de donner à l'instrument concertant une occasion de se montrer sans l'isoler de l'intérêt inspiré par l'ensemble du morceau.

Cette œuvre a été composée en 1806 pour le violoniste Clément, alors directeur de théâtre et violon solo à Vienne ; elle fut exécutée pour la première fois, au concert donné par cet artiste, le 23 décembre de la même année.

Le manuscrit, qui appartient à la bibliothèque impériale de Vienne, porte cette inscription italienne : *Concerto per Clemenza, pour Clément, primo violino e direttore al teatro di Vienna dal L. V. Bthvn 1806*. Et pourtant l'ouvrage parut en mars 1809 avec ce titre français : *Concerto pour violon... composé et dédié à son ami M. de Breuning, secrétaire aulique au service de Sa Majesté l'Empereur d'Autriche, par Louis van Beethoven, Œuvre 61. A Vienne et Pesth, au bureau des Arts et d'Industrie*. Ainsi, le grand seigneur avait pris la place de l'humble violoniste. C'est que la dédicace des œuvres constituait, à cette époque, une source de revenus ; elle rapportait toujours au compositeur un riche présent ou même une somme d'argent ; l'intérêt réel guidait donc forcément les sympathies apparentes, et, de préférence, on choisissait à son ouvrage un parrain opulent ou bien en cour.

Cette composition ne laisse pas d'avoir des longueurs, et la « cadence » qu'on y introduit en vertu de la tradition n'est pas faite pour atténuer cette impression. Elle n'infirme d'ailleurs en rien notre opinion générale sur Beethoven. Ce qu'on doit louer sans réserve, c'est la virtuosité de M. Capet, dont nous avons déjà parlé ici même comme violoniste et aussi comme compositeur. M. Capet a un bras droit merveilleux, l'archet très près de la corde, un son admirable et d'une justesse parfaite. Il a été l'objet de justes ovations. — E. D.

Mme Félia Litvinne. — Au Concert Colonne du 8 novembre nous avons eu, avec la marche funèbre du *Crépuscule des dieux* et la scène de la mort de Brünnhild, le prélude de *Tristan* et la scène de la mort d'Isolde. La marche funèbre (malgré un léger défaut d'entente, au début, parmi les violons) m'a fait beaucoup plus d'impression qu'au théâtre. Le prélude de *Tristan*, après les accords douloureux (je devrais dire les *dés*accords) du commencement, — rencontre, séparation et déchirement, — est furieux et puissant comme l'Océan déchaîné ; puis mélancolique comme un steppe désolé. Jamais la musique n'a donné une plus forte image des passions de l'amour. M. Catulle Mendès l'a poétiquement caractérisé dans les lignes suivantes :

« Une douloureuse tension de tous les sens vers un bonheur qui l'épouvante « à force d'être surhumain ; un désir qui se dévore soi-même dans le désespoir « de sa vanité ; des efforts cent fois trompés ; des recrudescences d'amer espoir ; « des bras affamés d'embrassements et qui retombent rompus de lassitude ; des « élans qui rebondissent en arrière, comme une balle contre un mur ; des exal- « tations vers de sublimes hauteurs rejetées dans les abîmes ; des commence- « ments de chants qui se torsionnent en cris ; en un mot, tout le vouloir de la « passion humaine, déshérité de pouvoir, voilà ce qu'exprime, dans son dérou- « lement qui se hausse avec une pénible lenteur pour se relever encore, et « encore, et toujours, le prélude sanglotant de *Tristan et Iseult*. »

La grande cantatrice Félia Litvinne a chanté les deux scènes ; elle est donc morte deux fois dans le même après-midi. Est-il besoin de dire que, sans réserves, on a acclamé l'illustre artiste en admirant la puissance, la pureté de sa voix, son style dramatique, — et aussi l'élégance de la femme, sa tenue parfaite dans cette situation difficile : devant soi, le public du Châtelet ; derrière soi, le formidable

orchestre ? L'annonce d'une telle interprète avait attiré une affluence exceptionnelle ; Mme Litvinne, avec une modestie exquise, a voulu associer à son triomphe, au moment des nombreux rappels, M. Ed. Colonne, l'éminent chef d'orchestre qui, avec son geste large, *horizontal*, ressemble à un inlassable faucheur dans les prairies de la mélodie. — L. H.

ESSAI SUR LA GAMME

Par MAURICE GANDILLOT (*fin*).

(*Compte rendu critique.*)

L'auteur met pratiquement en évidence les différences de ces trois gammes, en accumulant les écarts par des modulations successives. Un fragment mélodique part de *do* ♯ dans le ton de *do* ♯ mineur, et finit, après cinq modulations, par la note *ré* ♭ dans le ton majeur de cette note. En gamme tempérée, cette note finale est identique à la note initiale ; en gamme ptoléméenne elle est plus élevée que la note initiale ; en gamme pythagoricienne, elle est un peu plus basse, et l'intervalle calculé entre le *ré* ♭ ptoléméen et le *ré* ♭ pythagoricien est presque égal à 25/24 (intervalle de dièse). En chantant ce fragment, chacun peut reconnaître par lui-même s'il fait usage des notes de l'une ou de l'autre de ces trois gammes.

Ici se termine la partie théorique de l'ouvrage. L'auteur la fait suivre, dans la *neuvième partie*, de diverses applications à l'analyse musicale et à la discussion de certaines règles d'harmonie ; il est ainsi amené à proposer quelques modifications dans la terminologie et aussi dans la théorie musicale.

Enfin il étudie dans une *dixième et dernière partie* le *tempérament*. La théorie précédente a montré qu'une note, sans changer de nom, peut recevoir des intonations différentes quand elle appartient à des tonalités différentes ; les instruments à sons fixes ne peuvent pas suivre ces variations d'intonation que la voix réalise quand l'artiste chante d'instinct ; et ces variations, qui se produisent à chaque modulation, sont illimitées.

Il faut donc absolument renoncer à employer les sons justes si l'on veut utiliser des sons fixes ; on est obligé de substituer, aux diverses valeurs exactes des intervalles, des valeurs approchées, moyennes, invariables, qui satisfassent à peu près à toutes les exigences.

La solution actuelle du problème consiste à diviser l'octave en douze parties égales : les divisions fournissent des intervalles peu différents de ceux de la gamme chromatique juste : les notes obtenues ne sont justes dans aucun ton, mais ne sont pas sensiblement plus fausses dans les tons où l'on passera par modulation que dans le ton initial, à moins que le musicien n'ait composé la musique exprès pour les faire devenir de plus en plus fausses.

Il est facile de concevoir qu'en divisant l'octave en un nombre plus grand de parties égales, on pourrait serrer de plus près les intonations justes dans une tonalité particulière. M. Gandillot, cherchant d'une manière générale quel nombre de divisions à l'octave est le plus avantageux, trouve le nombre 53 ; c'est-à-dire qu'en divisant l'octave en 53 intervalles égaux, que l'auteur appelle

des *commas tempérés* (par abréviation *c. t.*), on pourra réaliser, avec une précision qu'il serait inutile de dépasser, tous les sons dont on a besoin dans un certain ton.

Dans ce système, la gamme chromatique d'une tonique quelconque, par exemple *la*, sera représentée par le schéma suivant, dans lequel un intervalle linéaire de 2 millimètres représente un intervalle musical d'un comma tempéré :

la *si*♭ *si* *do* *do*♯ *ré* *ré*♯ *mi* *fa* *fa*♯ *sol* *sol*♯ *la*

|....|...|....|..|....|...|....|....|..|.....|..|....|

rangs 5e 10e 15e 20e 25e 30e 35e 40e 45e 50e

intervalles 5 4 5 3 5 4 5 5 3 6 3 5

Ces intervalles, mesurés en commas tempérés, ne diffèrent des intervalles justes que de quantités véritablement négligeables. Cette gamme tempérée est donc, pratiquement, une gamme juste, mais juste dans un seul ton ; la tonalité de *la*, sous quelque forme qu'elle soit employée, n'emploie pas d'autres sons ; mais si l'on suppose que par une modulation le *do* de cette gamme devienne la tonique, la gamme de la nouvelle tonique ne sera pas composée exactement des mêmes sons : ainsi le *ré*, devenant second degré, devra se trouver à 9 c. t. de *do*, tandis que l'ancien *ré* en était distant de 8 c. t.

Supposons maintenant un piano qui possède, par octave, 53 cordes rendant des sons équidistants. Ce piano aura d'ailleurs un clavier ordinaire à douze touches par octave. Supposons construit un certain mécanisme mobile qui force les touches correspondant à la gamme chromatique de *la* à faire frapper par leurs marteaux les douze cordes donnant les sons ci-dessus désignés comme formant cette gamme chromatique. Au moment de la modulation en *do*, pour que le clavier donne maintenant la gamme de *do* juste, il suffira que l' « ajusteur » des liaisons entre les marteaux et les cordes établisse de nouvelles liaisons qui fassent parler par les touches de la gamme chromatique de *do* les cordes espacées entre elles comme l'étaient les cordes qui donnaient la gamme chromatique de *la*. Il suffit pour cela que ce mécanisme ajusteur de liaisons se déplace, parallèlement au clavier, de 14 fois l'intervalle de deux cordes, de telle sorte que la 15e corde de tout à l'heure, *do*, devienne la première corde pour l'ajusteur. Alors la corde placée 9 rangs au delà, la 24e du ton de *la*, donnera le vrai *ré* du ton de *do*, tandis que le *ré* du ton de *la* était donné par la 23e.

Tel est le principe d'un piano inventé par M. Gandillot, qui permet, au moyen d'un système de sons fixes, de suivre pratiquement toutes les variations d'intonation que peuvent produire dans les notes les modulations les plus compliquées, pourvu toutefois qu'elles ne se succèdent pas d'une manière illimitée. L'auteur appelle cet instrument le « Cétépiano », ce qui veut dire piano donnant des sons distants d'un comma tempéré (c. t.). Il ne se borne pas à en exposer le principe ; il entre dans le détail de l'application, et donne, pour le constructeur, un projet mécanique complet ; pour le compositeur, les moyens d'indiquer dans les modulations à quel moment il faut utiliser la gamme de la nouvelle tonique ; et pour l'exécutant, les manœuvres permettant de réaliser les indications inscrites par le compositeur.

On pourrait évidemment appliquer à l'orgue le même système.

On voit que l'étude du *tempérament* faite par M. Gandillot ne le conduit pas simplement à diviser l'octave en cinquante-trois intervalles au lieu de douze, mais, ce qui est bien plus important, à utiliser une gamme tempérée *transposable*, tout en restant pratiquement juste dans tous les tons, tandis que la gamme tempérée usuelle peut fournir des intonations de plus en plus éloignées de la justesse au cours des modulations successives.

Nous nous sommes efforcé d'exposer, le plus brièvement possible, les points les plus essentiels de la théorie développée par M. Gandillot. Reste la partie la plus délicate de notre tâche : en apprécier la valeur.

II

La valeur d'une théorie, si on la suppose correctement construite, et c'est incontestablement ici le cas, dépend de celle de son postulat. La valeur d'un postulat se mesure par-dessus tout à l'utilité. Pourtant nous avons le droit d'exiger d'abord qu'il soit intelligible.

Reproduisons ce postulat : « Nos jouissances musicales consistent à associer et à comparer entre eux des sons correspondant à des rapports de nombres ou à des fractions *simples*. »

A première vue, le mot *simple* est séduisant. Il est facile d'admettre, d'une manière générale, que le principe de simplicité régit l'esprit des musiciens, comme il régit l'esprit humain dans tous les domaines de son activité. C'est en vertu de ce principe que les rythmes élémentaires sont binaires ou ternaires ; que les membres des phrases musicales se succèdent ordinairement par *protase* et *apodose* ; que, dans l'architecture, la structure générale comme les ornements présentent généralement une symétrie soit binaire, soit quelquefois ternaire ; que, dans l'art d'écrire, la pensée est très souvent présentée au moyen de deux idées qui se répondent par une analogie ou une opposition ; en somme, dans toutes les manifestations d'art, on retrouve cette exigence de l'esprit qui veut trouver le simple dans le complexe.

Mais ce mot *simple* est appliqué ici à des rapports numériques. Qu'est-ce qu'un rapport numérique simple ? 7/6 est-il plus ou moins simple que 6/5 ou 9/8 ? Il n'existe pas de principe arithmétique qui permette de ranger des rapports inégaux quelconques par ordre de simplicité décroissante.

Il est vrai qu'il ne s'agit pas ici de rapports numériques abstraits, mais bien de rapports de fréquences caractérisant des mouvements vibratoires, et l'auteur rend la pensée plus claire en substituant à la comparaison purement arithmétique la considération des coïncidences périodiques. Mais ceci suppose qu'un son simple est perçu comme une succession d'impulsions distinctes, c'est-à-dire comme un phénomène discontinu, supposition contraire à l'expérience. La sensation d'un son simple est absolument continue, autant que celle d'une température ou d'une couleur. Écoutons parler un tuyau d'orgue : nous avons la sensation d'un écoulement ininterrompu. Écoutons-en un second parlant simultanément : nous avons une seconde sensation analogue à la première, et plus ou moins distincte de celle-ci. La discontinuité n'apparaît que quand interviennent les battements, ce qui n'a pas toujours lieu. En fait, nous savons comparer la seconde sensation à la première. Mais ce ne peut pas être par la comparaison de deux fréquences, pas plus que quand nous comparons la couleur rouge à la couleur

verte, quoique, si l'on considère le phénomène mécanique cause de la sensation, il y ait bien, dans les deux cas, un rapport entre deux fréquences.

L'auteur, comparant les sensations produites par les sons à celles que produisent les couleurs, explique la différence par ce fait que les vibrations lumineuses les moins rapides sont un million de milliards de fois plus rapides que celles du *la* normal. Mais qu'importe que la fréquence d'une note musicale soit incomparablement plus petite que celle d'une couleur, si elle est encore assez grande pour ne pas être perçue comme telle, et pour fournir au contraire une sensation continue ?

M. Gandillot figure cette comparaison de fréquences par un schéma graphique très expressif et très juste, par un vernier. Ce schéma fait comprendre qu'on puisse considérer un rapport de fréquences comme plus simple qu'un autre. Mais dessinez sur du papier blanc un vernier circulaire à trois divisions du vernier pour deux divisions du limbe. Animez-le d'un mouvement giratoire juste assez rapide pour que les traits ne se distinguent plus à l'œil les uns des autres : vous verrez deux bandes continues, de nuance inégalement foncée, permettant encore pour l'œil une comparaison entre deux nuances, c'est-à-dire entre deux phénomènes subjectifs continus causés par deux phénomènes objectifs discontinus. Il en va de même des sons musicaux, et la représentation de M. Gandillot par le vernier, tout en expliquant parfaitement les propriétés numériques des intervalles musicaux, n'explique nullement la comparaison des sensations correspondantes.

Ainsi donc la simplicité relative des rapports purement numériques nous paraît être une idée mathématiquement inintelligible, et la facilité relative de comparaison des fréquences vibratoires, une idée un peu vague, et, en tout cas, non applicable aux sensations musicales. Dès lors, le postulat risque fort d'être difficilement accepté *a priori* par un musicien. Est-il, pour autant, à repousser définitivement sans autre examen ? Non, car nous ne démontrons pas qu'il soit faux. Nous sommes donc tenus de l'attendre aux conséquences.

Avant de juger le postulat par ses conséquences, il n'est peut-être pas sans intérêt de le comparer à un principe psycho-physiologique expérimental actuellement en honneur, employé pour déterminer les degrés de parenté des sons. Ce principe, développé surtout par Carl Stumpf (1) sous le nom de *Tonverschmelzung* (fusion des sons), remonte, avec quelque changement, à Aristote, qui l'appelle κρᾶσις.

Si l'on fait entendre simultanément deux sons qui ne diffèrent que par la hauteur, l'oreille analyse plus ou moins facilement l'impression d'ensemble suivant l'intervalle de ces deux sons. Par exemple, pour l'intervalle de seconde, l'oreille reconnaît toujours qu'elle a entendu deux sons distincts ; mais, pour l'intervalle de tierce, il arrive à un même observateur, tantôt de croire qu'il a entendu deux sons à la fois, tantôt, par exemple 4 fois sur 100, de croire qu'il n'en a entendu qu'un seul ; il commet la même erreur plus fréquemment (soit 19 fois sur 100) pour l'intervalle de quinte ; encore plus fréquemment (soit 89 fois sur 100) pour l'octave (2). On voit donc qu'il existe un certain obstacle à l'analyse, et que cet

(1) Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig, 2 vol., 1883-1890.

(2) Les nombres cités ici sont ceux d'une série d'expériences de Stumpf. Ils varient d'une série à une autre; mais les différences restent dans le même sens.

obstacle croît par degrés, à mesure que les nombres dont sont formés les rapports des fréquences vibratoires des deux sons vont en diminuant (1).

Cet obstacle n'est autre chose que la « fusion », et nous arrivons ainsi, mais avec beaucoup moins de précision, à un principe de classification des sons analogue à celui des rapports simples. Seulement Stumpf ne confond pas le degré de fusion d'un intervalle avec son degré de charme pour l'oreille : « l'accord le plus agréable n'est pas celui qui présente la plus grande fusion (2) » ; ce que M.Gandillot explique par le conflit de deux besoins de l'esprit, le besoin de consonances douces et le besoin de variété, ce dernier arrivant à prédominer sur le premier, comme le goût des épices chez l'homme adulte abolit le goût du lait, qui existait chez l'enfant.

Ce rapprochement, on le voit, tourne en somme à l'avantage du postulat de notre auteur.

Arrivons maintenant à l'examen des conséquences qu'il en déduit.

La théorie développée par M. Gandillot est très féconde : les conséquences intéressantes abondent. D'abord on peut dire en gros que cette théorie conduit à une explication satisfaisante de tous les faits d'observation qui rentrent dans le domaine qu'elle s'est assigné. En ce qui concerne le but directement visé, la génération de la gamme, on peut même être tenté de trouver qu'elle est trop riche, puisqu'elle fournit des gammes en nombre beaucoup plus grand qu'on ne demandait. Toutefois, comme l'auteur ne donne pas toutes ces gammes comme également dignes d'être utilisées, et qu'il indique un critérium pour préférer les unes aux autres, on ne peut guère lui reprocher de fournir trop de ressources.

Parmi les faits auxquels la théorie en question apporte une intéressante explication, nous signalerons en particulier la génération du mode mineur, problème qui a soulevé d'importantes discussions, et qui se trouve ici résolu tout naturellement, sans l'intervention de prétendus *harmoniques inférieurs*. « L'échelle mineure » *do mi ♭ sol;* se trouve introduite d'emblée par suite des rapports simples des fréquences de ses notes. Son rôle est le même que celui de « l'échelle majeure » *do mi sol* ; cependant, au point de vue du « rattachement », l'accord parfait mineur se présente comme moins simple et moins naturel que l'accord parfait majeur. Le mode mineur n'est-il pas mis à sa vraie place, et peut-on demander plus d'accord entre la théorie et les faits musicaux actuels ?

La théorie satisfait donc à la première condition qui s'impose à toute théorie : expliquer rationnellement les faits qu'elle vise.

Il est une autre condition qu'on en doit exiger également, c'est de n'être en contradiction avec aucun fait d'observation. Or, à la lecture de l'ouvrage on rencontre assez fréquemment des divergences entre les conséquences de la théorie et les idées reçues parmi les musiciens. Ces idées reçues ne sont pas par elles-mêmes des faits musicaux, mais elles sont suggérées par les faits musicaux, et dès lors il y a lieu de discuter dans chaque cas de divergence pour savoir laquelle des deux opinions opposées est la plus conforme aux faits.

(1) « Es kann hienach kein Zweifel bestehen, dass sich in diesen Fällen *der Analyse ein graduell abgestuftes Hindernis entgegenstellt, welches um so stärker ist, je kleiner die Verähltniszahleu der Schwingungen* » *Tonpsych.*, II, 149.

(2) « Der Charakter und Gefühlswert eines Intervalls hängt zwar... mit seinem Verschmelzungsgrad zusammen, aber doch nicht blos mit diesem. Das angenehmste Intervall ist nicht das stärkstverschmelzende... » (*Tonpsych.* II, 141.)

Énumérons les divergences qui nous paraissent les plus intéressantes.

D'abord, en s'en tenant aux huit gammes d'une même tonique qui, pour l'auteur, sont les plus importantes, on voit que les notes *mi* ♭ *si* ♭ *la* ♭ peuvent être considérées, dans le ton de *do*, comme des notes diatoniques. Ce n'est pas conforme aux idées reçues.

De plus l'auteur cite, page 330, les définitions du *demi-ton diatonique* et du *demi-ton chromatique* données par le grand *Dictionnaire Larousse*, « cet ouvrage paraissant rapporter les opinions les plus répandues à ce sujet ». Voici ces définitions :

Le *demi-ton diatonique* « est celui qui est produit par le voisinage de deux notes portant des noms différents et placées à intervalle de seconde, comme *mi* naturel et *fa* naturel ».

Le *demi-ton chromatique* « consiste en une note portant une unique appellation, mais produite d'abord dans son état naturel, puis modifiée quant au son rendu par l'adjonction d'un dièse ou d'un bémol, ou *vice versa*. Ainsi *ut* naturel et *ut* dièse, *mi* bémol et *mi* naturel, produisent des demi-tons chromatiques ».

Il ajoute : « les définitions précédentes ont l'inconvénient de porter sur les *signes* d'écriture, qui sont choses conventionnelles, n'ayant en soi aucune importance artistique, et non sur les *choses signifiées*, qui seules méritent d'être prises en considération », et il donne des définitions différentes.

Voilà la divergence bien mise en évidence. Avant de chercher à décider lequel des deux adversaires a raison, je remarque que l'opinion des musiciens, en matière de note diatonique ou chromatique, s'explique immédiatement en admettant que leur théorie de la tonalité repose sur l'emploi de la gamme pythagoricienne, cette gamme de sept quintes consécutives, que M. Gandillot explique bien, mais qu'il n'emploie pas. Quand les notes ont leurs valeurs pythagoriciennes, les *signes* d'écriture sont absolument adéquats aux *choses signifiées*, et l'objection de M. Gandillot tombe.

Le débat se trouve donc ramené à une question que nous ne pourrions traiter ici avec les développements qu'elle exige, à celle du rôle qui appartient en musique à la gamme pythagoricienne. En fait, il est visible qu'en dépit des condamnations prononcées par divers théoriciens, cette gamme subsiste dans l'esprit des musiciens, à leur insu ou non, mais qu'ils emploient aussi, pour constituer les accords, les gammes fondées sur les trois échelles « voisines » de M. Gandillot ; c'est l'emploi de la gamme tempérée usuelle qui masque les différences entre les intonations assignées à une même note par les deux gammes, l'oreille, ou plutôt la perception du musicien, ayant le pouvoir de corriger l'erreur et de substituer au son véritablement entendu celui qui aurait dû l'être.

Faut-il classer aussi parmi les contradictions entre les conséquences de la théorie Gandillot et les faits, l'instabilité de l'intonation des notes au cours des modulations, affirmée par l'auteur ? — Oui, à ce que pensent beaucoup de musiciens ; non, à ce que montre l'expérience. Ici encore c'est le conflit entre la gamme pythagoricienne et la gamme dite ptoléméenne qui fait que la question peut être posée ; mais la solution de l'invariabilité est certainement inacceptable : la gamme pythagoricienne, aux sons fixes, ne permet aucune modulation harmonisée ; elle ne saurait donc être employée au moment de la modulation, et par conséquent l'intonation des notes ne conserve pas, au cours des modulations, la fixité pythagoricienne.

Est-ce à dire que la variation réelle d'intonation peut être calculée rigoureusement selon les procédés très simples et très précis que fournit l'auteur ? Cela pourrait être, il faut peut-être souhaiter que cela soit, mais cela n'est pas en fait. Ici encore interviennent des compromis grâce auxquels nous supportons que la musique modulante puisse être exécutée par des instruments ou des voix qui restent sensiblement d'accord avec les instruments à sons fixes.

De même l'auteur est amené à demander qu'une convention fixe « une hauteur normale, non seulement pour le *la*, mais aussi pour les autres notes ». Les musiciens ne sentent pas ce besoin. Cela prouve encore qu'ils regardent toutes les notes comme liées au *la* par des rapports fixes, c'est-à-dire qu'ils suivent, pour la détermination des intonations initiales, la gamme pythagoricienne.

On peut donc affirmer que la musique existante n'est pas entièrement conforme aux indications fournies par la théorie Gandillot, et l'examen des différences nous amène à les expliquer, non pas en rejetant cette théorie comme fausse, mais en la jugeant trop exclusive, et en admettant qu'un autre, principe celui de la gamme pythagoricienne, quoique logiquement inconciliable avec celui de la gamme adoptée par l'auteur, concourt à la production des faits musicaux réels. Comment ce concours, absurde *a priori*, est-il possible en fait ? — Par un procédé que nous voyons constamment appliqué à la production des phénomènes réels, par l'approximation. Une certaine note doit avoir, d'après l'un des deux principes, une certaine intonation ; l'autre principe lui en attribue une seconde, un peu différente ; le musicien lui en donne réellement une troisième, intermédiaire entre les deux premières, non parfaitement déterminée, mais se rapprochant davantage, suivant les cas, de la première ou de la seconde.

Et dans quels cas la théorie de l'auteur est-elle prédominante ? Évidemment dans les cas où l'attention du musicien est portée surtout sur les accords, puisque seule des deux théories rivales celle-ci engendre les notes constitutives du véritable accord parfait.

Aussi les musiciens modernes, pour qui l'harmonie est tout, sont-ils les derniers qui aient le droit de repousser, comme non conforme aux faits, cette théorie qui rend particulièrement bien compte de ceux des faits qu'ils envisagent exclusivement (1).

Mais cette adaptation si parfaite à l'harmonie moderne peut à son tour être considérée comme une marque de l'insuffisance de la théorie. En effet, il ne s'agit pas, pour le théoricien de la musique, de produire d'emblée le système musical moderne, de créer une manière d'*Espéranto* musical où, pour reprendre notre comparaison du début, on engendre par des procédés parfaitement logiques les mots tels qu'on peut les employer aujourd'hui. Il faut rendre compte de l'évolution du langage musical, et, à ce point de vue, l'harmonie peut-elle être au premier plan ?

Ceci soulève encore une grande question qui divise les théoriciens de la mu-

(1) Cette théorie répond d'une manière frappante à un besoin exprimé par Saint Saëns à la séance des cinq Académies, le 25 octobre 1884. « Nous calculons et connaissons les comma ou neuvièmes de ton, mais nous ne les utilisons pas ; les demi-tons suffisent à notre organisation. Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale... » (Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, p. 281.) La théorie de M. Gandillot, sans bouleversement, sans révolution, fournit le moyen d'utiliser les *comma*, et son *cétépiano* permet de réaliser les intonations justes avec un degré de précision qu'il serait absolument inutile de dépasser.

sique, celle des rapports entre l'harmonie et la mélodie. Nous ne pouvons la traiter ici avec l'ampleur qu'elle exigerait (1). Selon la solution qu'elle recevra, la gamme devra être considérée de deux manières bien différentes. Si la mélodie dérive de l'harmonie, la gamme est composée d'une série de notes déterminées par la comparaison de chacune d'elles avec une tonique. Mais si l'harmonie dérive de la mélodie, la gamme est, primitivement, constituée par une série d'intervalles juxtaposés.

A nos yeux, la première manière d'envisager la gamme ne peut pas être juste, parce que la notion de *tonique* est une notion tardive dans le développement de la musique, et la seconde conception de la gamme est seule applicable à la musique de l'antiquité et du moyen âge.

La naissance de l'harmonie est, dans l'évolution de la musique, un fait particulier, auquel l'histoire peut assigner sa date. Elle s'annonce, dès le commencement du XVIe siècle, par des essais isolés dans les messes d'Hobrecht, de Josquin et de Brumel, et surtout dans les chansons de Claudin de Sermisy. Elle se montre nettement à la fin du même siècle dans les chansons de Costeley (1570) et de R. de Lassus (1576). Le caractère d'innovation que présente dans ces œuvres l'importance attribuée aux successions d'accords montre bien que la musique était conçue antérieurement dans un tout autre esprit (2).

C'est seulement à partir de cette époque que la *finale* d'un mode prend le caractère de *tonique*.

Dès lors, l'importance de l'harmonie s'accroît rapidement et renverse progressivement la conception de la musique. Après Rameau le changement de point de vue est complet. Il en résulte (3), entre autres conséquences, une simplification presque indispensable et une détermination beaucoup plus rigoureuse des rapports qui constituent la modalité... C'est désormais la multiplicité des tons qui supplée à celle des modes.

C'est alors, selon nous, que la gamme pythagoricienne, devenue absolument insuffisante, s'adjoint nécessairement les notes de la gamme de Zarlino.

L'harmonie, née de la superposition de plusieurs mélodies, se subordonne maintenant « à une mélodie (4), à une seule. Celle-ci, unifiée définitivement, devient l'objet essentiel de la pensée. L'harmonie, malgré l'apparence, en est avant tout un commentaire. L'accompagnement est destiné à souligner les rapports harmoniques des sons de la mélodie... »

Enfin la mélodie elle-même n'est plus conçue par le compositeur et comprise par l'auditeur que comme lien de la structure harmonique. Suivant un processus habituel en matière d'art, ce qui était *moyen* est devenu *fin*, et ainsi arrive à être complètement implantée dans les esprits l'affirmation de Rameau, que la mélodie dérive de l'harmonie. Mais ce n'est qu'un point de vue particulier, très discutable.

M. Gandillot se place sans hésiter à ce dernier point de vue. « Si chaque note de la gamme, écrit-il, était engendrée par le degré précédent (ou suivant) haussé (ou baissé) de l'une des valeurs de la seconde, nulle note de la gamme de *do* ne pourrait être plus étroitement apparentée à *do* que les deux degrés conjoints *si*

(1) Voir sur ce sujet : Ch. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 184.
(2) Voir Louis Laloy, *Revue musicale* (1901), p. 61 et p. 179.
(3) Charles Lalo, *loc. cit.*, p. 231.
(4) Ch. Lalo, *ibid.*, p. 232.

et *ré* ; or ces deux notes sont précisément les seules qui forment dissonance avec *do* (1)... »

Est-ce bien une réfutation ? Il me paraît incontestable qu'au point de vue mélodique le *si* et le *ré* sont les notes les plus étroitement apparentées à *do* ; la consonance harmonique n'est pour rien dans le charme et la facilité de la succession mélodique des notes. Avant l'invention de l'harmonie, dans le chant grégorien, les intervalles les plus consonants sont ceux qu'on emploie le moins : on n'emploie jamais l'*octave*, la *sixte* est rare, la *quinte* et la *quarte* se trouvent assez souvent, mais sont beaucoup moins fréquentes que la *tierce* et surtout la *seconde*.

M. Gandillot explique le charme de la progression par degrés conjoints en disant qu'ainsi on change nécessairement d' « échelle » à chaque note, et par suite on donne de la variété à l'harmonie, qui serait nécessairement plus monotone si l'on restait plusieurs fois de suite sur la même « échelle ». Ceci suppose que pendant bien des siècles les musiciens ont fait de l'harmonie sans le savoir; c'est peut-être abuser de l'intervention des actes inconscients.

Mais prenons même la musique actuelle. Ici nous pouvons bien admettre que souvent l'emploi de degrés conjoints dans la mélodie ait pour but de varier l'harmonie ; mais n'arrive-t-il pas aussi que le compositeur, une fois la structure harmonique établie, intercale, dans une ou plusieurs parties, des notes se suivant par degrés conjoints, comme ornements superficiels ? Les intervalles de seconde sont donc employés, même dans la musique conçue en vue de l'harmonie, comme comblant des lacunes ; c'est-à-dire que l'enchaînement mélodique des parties est considéré au point de vue de la juxtaposition des intervalles et non au point de vue des « échelles » auxquelles appartiennent les notes.

De là nous tirons la conclusion opposée à l'opinion de Rameau : la mélodie n'est pas engendrée par l'harmonie, c'est l'harmonie qui est engendrée par la mélodie, et c'est, à nos yeux, un second fait musical considérable, avec lequel ne cadre pas la théorie de l'auteur. Il est vrai que ce fait n'est pas reconnu par tout le monde, et c'est encore là, comme la persistance de la gamme pythagoricienne concurremment avec la gamme de Zarlino, une matière à discussion que nous ne prétendons pas traiter ici à fond.

De cette confrontation entre les conséquences de la théorie Gandillot et les faits nous laisserons donc au lecteur le soin de tirer la conclusion. Si la gamme pythagoricienne est exclue de la musique réelle, et si la mélodie est engendrée par l'harmonie, il y a accord ; il y a désaccord si ces deux propositions sont fausses.

Pour être vraiment utile, une théorie ne doit pas seulement expliquer les faits qu'elle vise, et n'être en contradiction avec aucun fait certain ; elle doit encore suggérer des faits nouveaux intéressants. La théorie de M. Gandillot nous paraît satisfaire largement à cette condition. L'invention du « cétépiano » peut être diversement appréciée ; il conviendrait d'avoir entendu fonctionner cet instrument pour le juger. Mais les idées neuves suggérées par l'auteur sur le « rattachement », sur la genèse, la préparation et la résolution des accords, sur l'analyse musicale, sur l'usage et l'abus de la modulation présentent certainement un grand intérêt, qui suffit pour recommander hautement la théorie dont elles découlent.

(1) P. 300.

En résumé, l'examen critique de la théorie de M. Gandillot nous a amené aux conclusions partielles suivantes :

a) Cette théorie repose sur un postulat qu'on ne peut pas repousser *a priori*, mais qui est difficilement acceptable, au point de vue mathématique, comme étant peu clair, et au point de vue psychologique, comme reposant sur des phénomènes psychiques absolument inconscients.

b) Elle conduit à des conséquences contraires aux faits d'observation, s'il est vrai, comme nous le pensons, que la gamme pythagoricienne existe toujours dans la musique en même temps que d'autres gammes, et que l'harmonie dérive de la mélodie.

c) D'un autre côté, elle conduit à des conséquences d'une grande utilité pour l'harmonie.

En somme, cette théorie nous apparaît comme imparfaite par insuffisance. Elle s'applique du premier coup à l'harmonie telle qu'elle existe actuellement sans en éclairer la véritable origine. Elle n'explique ni l'évolution de la musique ni la formation des notes considérées comme matière de la mélodie. Mais sa partie positive, la genèse et les propriétés des accords, nous paraît propre à rendre d'importants services aux musiciens.

Nous serions heureux si ce compte rendu sommaire pouvait leur rendre plus facile la lecture de cet ouvrage, où ils puiseraient assurément des idées utiles sur beaucoup de points : définitions précises des termes musicaux, judicieuses distinctions dans ce qui est ordinairement confondu (par exemple au sujet de l'enharmonie); ils verraient toutes les conséquences, peut-être imprévues pour eux, auxquelles mène forcément l'adoption exclusive de la gamme qu'on appelle souvent « gamme naturelle » (celle de Zarlino) ; ils songeraient à l'influence des modulations peu naturelles et très fréquentes sur les intonations ; ils sauraient avec netteté dans quels cas on peut accuser un chanteur de chanter faux, dans quels cas cette accusation devrait plutôt s'appliquer à l'orchestre, sous la responsabilité du compositeur (1) ; et, à la fin de leur étude, ils ne seraient peut-être pas de l'avis de l'auteur, mais ils se féliciteraient de l'avoir lu.

Léon Boutroux.

(1) « Dans certains théâtres où on joue souvent le répertoire de Wagner, l'orchestre joue faux, les chanteurs chantent faux, et personne ne s'en aperçoit : exécutants et auditeurs ont l'oreille faussée. » (Saint-Saëns), *Harmonie et mélodie*, 1885. Introduction, p. XVI.) La théorie de M. Gandillot montre pourquoi.



Informations.

M. Paul Vidal. — M. Raymond Marthe a organisé, dans une salle de théâtre privée, une audition des œuvres de M. Paul Vidal qui a obtenu un vif succès. Nous avons entendu des lieders d'une fraîcheur et d'une grâce charmantes, des « scènes enfantines » qui rappellent celles de Bizet, et sont, en effet, de la même famille, une sonate de *Leclair*, pour piano et violon, dont le *continuo* a été arrangé par M. Vidal, un *Noël* en 8 morceaux, pour chœur de femmes et petit orchestre, qui est vraiment une œuvre de premier ordre. La musique de M. Vidal a toujours une inspiration très variée, une écriture élégante et sobre, un rythme net et franc, en un mot toutes les qualités exquises de la musique française.

M. Swan Hennessy, dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler le très réel et très sérieux talent de compositeur, et qui réunit en lui des esprits différents, — c'est un Irlandais habitant Paris et ayant fait ses études de contrepoint au Conservatoire de Leipzig, — publie, pour piano, des *Variations sur un air irlandais ancien* (op. 28) qui ont beaucoup de saveur et d'intérêt technique (chez Schott, Mayence et Londres).

Rondes populaires du Berry. — (Chez Durdilly, Hayez successeur.) M. Barbotin publie en un élégant volume, orné d'une préface de M. Raymond Rollinat, une série de rondes du Berry. Nous aurions préféré ces airs populaires sans harmonisation, avec les paroles exactes, en un mot avec une valeur documentaire; mais, même transformés par un peu d'adaptation personnelle, ils conservent leur charme et leur intérêt. Les mélodies sont brèves, d'une simplicité enfantine. La partie littéraire est assez souvent grivoise, parfois très originale. Je citerai la chanson-type intitulée : *l'Épi de blé*.

Je n'avais qu'un épi de blé (*bis*) ;
En bon terrain je l'ai semé.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

En bon terrain je l'ai semé (*bis*) ;
A pleines mains j'ai récolté.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

A pleines mains j'ai récolté (*bis*),
Mon blé battu, mon blé vanté (1).
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

Mon blé battu, mon blé vanté (*bis*),
Droit au moulin je l'ai porté.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

Droit au moulin je l'ai porté (*bis*).
La farin', vendue au marché,
Lon fal ma lira, dondaine, la lira.
Lon fal ma lira, dondaine.

(1) *Vanné.*

La farin', vendue au marché (*bis*),
Un grand profit m'a rapporté.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

Un grand profit m'a rapporté (*bis*).
Un bel habit j'ai commandé.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

Un bel habit j'ai commandé (*bis*).
La fill' du roi m'a regardé.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

La fill' du roi m'a regardé (*bis*).
Le roi m'a fait son conseiller.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

Le roi m'a fait son conseiller (*bis*) ;
Un grand domaine il m'a donné.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

Un grand domaine il m'a donné (*bis*) :
Voilà comme un épi de blé,
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

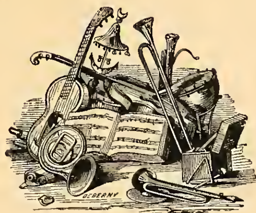
Voilà comme un épi de blé (*bis*)
D'honneurs et de biens m'a comblé.
Lon fal ma lira, dondaine, la lira,
Lon fal ma lira, dondaine.

La musique en Allemagne. — Pour nous renseigner sur la musique allemande et son organisation, les documents ne manquent certes pas : nombreux sont les répertoires de faits, avec statistiques, photographies, etc. M. Eugène d'Harcourt a été cependant envoyé en mission pour décrire la musique allemande, et il publie les résultats de son enquête en un volume de 564 pages (chez Hayet). Il a visité successivement toutes les villes artistiques, et il donne des détails précis sur ce qu'il a vu. Son travail — malgré quelques parties peu nouvelles — ne fait pas double emploi avec ceux que nous possédons déjà, car M. d'Harcourt est un excellent musicien, aux idées très personnelles, qui ne se contente pas de décrire : à l'occasion, il discute et donne des détails dans lesquels, seuls, les connaisseurs comme lui peuvent entrer. Sur les théâtres, sur la construction de certains instruments, sur l'enseignement et les méthodes, il dit beaucoup de choses intéressantes ; en passant, il discute — pour la repousser — la thèse de M. Riemann sur la genèse du mode mineur.

La Société J.-S. Bach, sous la direction de M. G. Bret, annonce deux auditions de la *Passion selon saint Jean* : l'une le mercredi 25 novembre en soirée ; l'autre, sur le désir de nombreuses familles, le jeudi 26 en matinée à 3 heures. Les célèbres chanteurs George Walter (de Berlin) et Zalsman (d'Amsterdam) reprendront leurs rôles de l'Évangile et du Christ. La location est ouverte salle Gaveau et chez les éditeurs ; et, comme l'année dernière, il est prudent de se hâter.

Concours musical international de Bayonne. — Le concours musical déjà annoncé sera ouvert aux orphéons, harmonies, fanfares, estudiantinas et trompes de chasse ; il aura lieu aux dates ci-après : le samedi 29 mai 1909, pour les orphéons, harmonies et estudiantinas de la section étrangère ; le dimanche 30 mai, pour les orphéons, harmonies et estudiantinas de la section française ; le lundi 31 mai pour les fanfares et trompes de chasse de la section française. Des prix en espèces sont attribués au concours d'honneur seulement ; ils font un total de 19.200 francs. Il sera en outre attribué une quantité considérable de palmes, médailles, etc... Les primes en espèces réservées à la section étrangère seront désignées ultérieurement. Le règlement général du concours sera envoyé sous peu aux sociétés figurant sur l'Annuaire des Sociétés musicales. Celles qui ne le recevraient pas sont priées d'en faire la demande à M. Georges Périé, secrétaire général du concours musical, place du Réduit, à Bayonne.

Errata. — *Revue musicale* du 1er novembre, p. 573, au début de la ligne 7 (*a fine*), lire « l honorable M. Drouin », et non « M. Drouin l'honorable », inversion d'imprimeur ayant un sens ironique très éloigné de notre pensée. — Dans le supplément musical (*Chanson de frère Jacques*, d E. Paladilhe), quelques coquilles ont déparé l'œuvre charmante de l'éminent compositeur, présentement éditée par Heugel (au Ménestrel, rue Vivienne) : p. 1, 8e mesure, seconds soprani) lire *la* ♮, au lieu de *si* ♮ ; p. 7, 14e mesure (3es soprani), lire *sol* au lieu de *mi* ; et *ibid.*, 18e mesure (1ers soprani) lire *ut* grave au lieu de *ré*.



CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE.

La Compagnie mettra en marche, à partir du 4 novembre, les trains extra-rapides de nuit n°s 17 et 18, desservant la Côte d'Azur.

Ces trains auront lieu :

A l'aller :

Du 4 novembre au 6 décembre, les mercredis et samedis ; du 7 décembre au 30 avril, tous les jours, sauf le jeudi ; du 1er mai au 15 mai, les lundis, mercredis et samedis ; du 16 mai au 26 mai, les mercredis et samedis.

Au retour :

Du 6 novembre au 4 décembre, les lundis et vendredis ; du 5 décembre au 30 avril, tous les jours, sauf le jeudi ; du 1er mai au 15 mai, les lundis, vendredis et dimanches ; du 16 mai au 29 mai, les lundis et vendredis.

Trajet de Paris à Nice en 15 heures.

Ces trains sont composés de grandes voitures de 1re classe à bogies, de lits-salons, d'un salon à deux lits complets, d'un sleeping-car et d'un wagon-restaurant.

Nombre de places limité.

On peut retenir ses places d'avance moyennant un supplément de 2 francs par place.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE.

La Compagnie organise, avec le concours de l'Agence « Les Grands Voyages », les excursions suivantes :

Italie, Grèce, Turquie, Syrie, Palestine, Egypte.

Départ de Paris le 12 novembre ; retour le 30 décembre 1908.

Durée de l'excursion : 49 jours.

Prix à forfait : 2.600 francs.

Excursion facultative en Haute-Egypte.

Départ du Caire le 24 décembre 1908.

Retour à Paris le 14 janvier 1909.

Durée de l'excursion : 22 jours.

Prix à forfait : 750 francs.

S'adresser, pour renseignements et billets, à l'Agence « Les Grands Voyages », 1, rue du Helder, et 38, boulevard des Italiens, à Paris.

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 23 (huitième année) 1er Décembre 1908

L'Ecole de Choron (1)

1817-1834

I

L'ÉCOLE PRIMAIRE DE CHANT, 1817-1820

Choron, en quittant l'Opéra, parle « d'un poste » plus tranquille : il n'en dit pas plus long, et n'ajoute pas : bien modeste. Oui, le correspondant de l'Institut, le régisseur général de l'Opéra, l'auteur et l'éditeur d'ouvrages considérables, allait diriger une école primaire de musique. Cette fois encore, il accepta, « car il avait depuis longtemps le sentiment du parti qu'on pouvait en tirer ».

C'était une déchéance, une dégradation, a-t-il dit lui-même, mais il songeait alors aux humbles et presque ridicules débuts d'une institution qu'à force d'énergie il put développer et rendre célèbre autant qu'utile.

En priant le directeur général d'accepter sa démission, il proposait « la formation d'une espèce de maîtrise ou pensionnat musical dans lequel un certain nombre d'élèves seraient formés pour le chant aux frais du gouvernement, et seraient dès à présent employés au service musical d'une église, telle que l'abbaye royale de Saint-Denis (2) ». C'était reprendre, avec l'appui officiel, le projet qu'il avait eu sous l'Empire « d'une espèce d'école primaire à former au faubourg Saint-Germain », et pour laquelle le ministre de l'intérieur lui accordait, le 12 avril 1815, une subvention de cent francs par mois pendant deux ans.

Le nom n'était donc pas nouveau ; mais que lui offrait-on pour commencer ? une simple annexe de l'École royale de musique et de déclamation — tel fut sous la Restauration le nom du Conservatoire — avec dix élèves que l'on devait recruter au concours, mais dont on ne savait trop que faire pour l'avenir. On les formera, dit-on au début, pour le service de la Chapelle du roi ; quelques semaines plus tard, il s'agit seulement d'en faire des chanteurs pour les théâtres royaux (3). Défense de pousser trop loin leurs études ; s'ils deviennent de bons

(1) Voir la *Revue musicale* nos 13 et 15, 1908.

(2) Le 2 avril, Choron fut nommé chef de la maîtrise de cette abbaye.

(3) « L'Ecole primaire, écrit La Ferté le 21 novembre 1818, est instituée pour former des élèves qui doivent se perfectioner à l'Ecole royale ; elle est même spécialement créée pour fournir des sujets royaux. M. Choron est tellement pénétré du but de son établissement, que l'éducation qu'il donne à ses élèves est toute dirigée vers l'art dramatique. »

maîtres, d'habiles compositeurs, ils ne voudront plus paraître sur la scène.

L'École primaire, ouverte, pour se conformer aux règlements de l'Université, sous le nom de Pensionnat, reçut une sorte d'existence légale le 23 avril 1814 (1).

Il n'y eut que deux concours, en 1817 et en 1818. Soixante-deux enfants s'étaient présentés au premier (2), et presque tous les parents avaient fait agir des protecteurs auprès du jury. La musique et les dispositions de leurs fils étaient ce qui les inquiétait le moins. Ils trouvaient un moyen commode de procurer gratuitement à leurs enfants l'éducation qu'ils auraient reçue, ou à peu près, dans un collège royal. Mais, parmi les élèves admis, quelques-uns sont mal doués, sont paresseux ou ont de mauvais instincts. Il y a des exécutions ; de là, dans les familles, des pleurs et des grincements de dents (3), et, du ministère, des observations adressées au directeur. Il réclame à son tour, et on le laisse enfin libre de recruter son petit monde comme il l'entend ; on lui accorde même six élèves de plus. Mais, dès le premier jour, Choron, avec ses propres ressources, avait ouvert sa maison de la rue du Regard (4) à des enfants qu'il recrutait jusque dans les écoles de Charité ; il les appelait auprès de lui comme pensionnaires ou externes, et, l'esprit toujours en travail, il cherchait déjà à se créer une pépinière, en demandant que l'on établît dans les écoles primaires l'enseignement du chant. Moins de deux ans après la création, le Pensionnat a des ennemis : on le trouve inutile et coûteux. Choron porte la question devant Pradel. Le 22 juin 1818, Perne, inspecteur général de l'École royale — le Conservatoire n'eut un directeur qu'en 1822 avec Cherubini — va à l'improviste examiner ces enfants, dont l'âge varie de neuf à quatorze ans et demi.

Dans son rapport au directeur général, il se déclare très satisfait (5). Il a été frappé « de la justesse et de l'aplomb de l'exécution : on ne pouvait pas moins

(1) On alloue à Choron pour chaque élève 800 francs. En 1818, on lui accorde une gratification de 12.000 francs. — Cette même année 1817, il fut professeur de théorie musicale à l'Athénée de Paris. Dans ses manuscrits, se trouve sa leçon d'ouverture.

(2) Les premiers admis reçurent plus tard le nom d'élèves fondateurs. Deux, Batiste et Chevalier, eurent une carrière honorable comme chanteurs ; Olive de La Gastine, pianiste et professeur de chant, devint maître de chapelle à Saint-Gervais ; Monpou se fit connaître comme compositeur. Il suffit de rappeler le nom de Duprez. Voici les premières notes qui lui furent données — il avait alors douze ans — : « de la voix, bonne instruction, lisant bien des leçons assez difficiles de la troisième partie du *Solfège d'Italie* ; sujet qui promet beaucoup par son aptitude et son intelligence ». En 1823, il est ainsi apprécié : « un peu trapu, rare intelligence, grâce du caractère, suavité de l'expression ; joli ténor appelé à réussir à l'Opéra italien dans les rôles gracieux ». Choron et Paër, dit Duprez, songèrent à le faire *sopraniser*. On en raconte autant d'Haydn. — Duprez, écrit Berlioz, qui le vit à Florence en 1832, « a un grand et vrai talent, une voix délicieuse et juste, et sait la musique ».

(3) « Les Prévôts sont allés faire une scène de larmes chez Pradel : ils avaient fait une scène de fureur chez Choron, qui les avait invités à reprendre leurs deux fils. » 29 novembre 1818. « Quant aux reproches, dit Choron, qui tombent sur moi de toutes parts, je sais d'où ils viennent. Je les méprise souverainement, fort de ma conduite. » On veut, la même année, lui imposer deux élèves. Voici en quels termes il les rejette : « le premier joint au défaut d'intelligence une paresse invincible, et le second compense ce qui lui manque sous ce rapport par un excès de bêtise qui, musicalement parlant, peut s'appeler l'imbécillité. »

(4) Bientôt après, Choron s'installa 41, boulevard du Montparnasse ; de 1824 à 1834, il habita 69, rue de Vaugirard. Des rédacteurs du *Lycée français*, Delescluze et Patin entre autres, allaient quelquefois, dans les beaux jours d'été, après un pique-nique entre confrères, entendre de la musique boulevard du Montparnasse.

(5) L'examen porta : 1° sur une gamme de sons filés pour connaître l'état de la voix de l'élève ; 2° leçon à première vue selon l'âge de l'élève, prise dans le *Solfège d'Italie* ; 3° une proposition d'intervalles difficiles à saisir, pour connaître les dispositions musicales de l'élève, quant à l'intonation.

attendre d'un chef de service auquel il est impossible de ne pas reconnaître beaucoup de zèle, une probité d'état infiniment recommandable ».

Pourtant les attaques ne cessaient pas, et voilà, en avril 1819, l'École menacée. Elle ne disparaîtra pas, mais elle changera de caractère : les résultats ne paraissant pas devoir répondre aux espérances conçues — après moins de trois ans et avec des élèves si jeunes ! — Pradel décide que les enfants seront progressivement éliminés et que douze adultes prendront leur place : on en fera des choristes pour l'Opéra. Ces voix, Choron est chargé d'aller les découvrir dans les départements.

II

LES VOYAGES DE CHORON

L'École est transformée. Choron ne récrimine pas. Ne s'agit-il pas d'un nouveau projet ? Découvrir de belles voix (1), les former, n'est-ce pas, dans un avenir prochain, régénérer l'art du chant et sauver de la décadence les théâtres royaux ?

Joyeux et léger de bagage (2), il part aussitôt. En 1819, aux mois de mars et d'avril, il visite le Nord, et c'est en plein été qu'il parcourt le Midi. Ce sont les lettres écrites pendant ces deux tournées que nous présenterons au public.

Deux lettres, adressées de Bordeaux au marquis de Lauriston en février et mars 1822, nous donnent quelques détails sur un voyage que Choron fit dans l'Ouest ; les points extrêmes en étaient Nantes et Pau. Le mois suivant, du 3 au 20, il fait une tournée comprenant Compiègne, Noyon, Laon, Mézières, Sedan, Reims et Soissons.

En juillet 1827, il demande un congé d'un mois pour aller à Francfort. Il devait y régler d'anciens comptes et y faire provision de musique. Il allait, de plus, mettre son fils Frédéric dans une pension à Erlangen, et, sa santé laissant à désirer, il voulait prendre un peu de repos.

Le 15 juillet 1828, il songe à retourner à Francfort : il irait y chercher un organiste pour une cathédrale, et pour son école, un professeur d'orgue (3). De là, il ferait un tour par le Tyrol et l'Italie, reviendrait par Marseille et Bayonne

(1) Cette recherche des belles voix fut une des préoccupations constantes de Choron. « En 1820, raconte son ami J. d'Estournel, il vint à Chartres, où j'étais préfet, me demander des voix : c'était précisément pendant les élections. Je crus qu'une lubie avait pris à mon ami Choron d'être député. Je voulus l'en détourner, ne lui trouvant, il faut bien le dire, aucune des conditions législatives. Le quiproquo dura assez longtemps. » En plein hiver, par un froid rigoureux, raconte Descuret, il entend dans la rue une belle voix de femme. Il se jette à bas du lit, et, en simple redingote, se met à courir. Que trouve-t-il ? Une fille des rues qui donnait le bras à deux militaires complètement ivres.

(2) « Combien de fois, assis rêveur dans son cabinet, ne lui est-il pas arrivé de prendre une résolution qu'il exécutait à l'instant ! Avec quelques louis dans sa bourse, sans linge, sans provisions d'aucune espèce, il sortait, et quand sa préoccupation n'était pas trop forte, il disait en passant au portier : Vous avertirez ma femme que je suis parti pour le Midi, Toulouse, Marseille, etc. Je reviendrai dans deux ou trois mois. » H. Berlioz, *Gazette musicale* du 10 juillet 1836.

(3) Les bons organistes étaient alors très rares. Choron envoya pour quelque temps à Tours son élève Monpou, presque un enfant, pour tenir l'orgue à la cathédrale. Cet instrument, dit-il, était fort mal enseigné au Conservatoire. L'orgue de l'église de la Sorbonne était, toujours d'après lui, détestable ; un artiste allemand, rien qu'en le voyant, refusa d'y poser les mains.

— il avait gardé bon souvenir du Midi ! — le budget ne peut rien lui donner : il renonce à son voyage et à son professeur d'orgue.

Le 28 mars 1829, il demande des fonds pour aller à Rome : les mêmes raisons font échouer son projet.

Les lettres écrites par Choron pendant ses tournées sont, en somme, des rapports officiels. On peut en dire autant de celles qu'il adressait en 1833 à son gendre et à sa fille, quand, à titre privé, il parcourait les départements de l'Ouest. Vives et alertes, elles ne satisfont pas entièrement la curiosité ; on n'y trouve pas assez de ces anecdotes qui donnent du piquant à une relation de voyage, et on y apprend trop peu sur la province telle qu'elle était à cette époque. Brillant causeur, Choron gardait pour ses amis « des récits auxquels, d'après le témoignage de Berlioz, donnait un charme particulier le ton à la fois sérieux et railleur de sa conversation (1) ».

Malgré ces restrictions, ces lettres offrent un grand intérêt. Elles montrent au naturel ce chasseur infatigable et toujours en belle humeur qui ne songe qu'à son gibier. Quelle joie, quand il a pu dénicher l'oiseau rare, et l'enlever — suprême volupté ! — à la barbe de MM. les professeurs de telle ou telle ville, et des correspondants patentés du Conservatoire ! Mais aussi, pour découvrir ces talents cachés et qui s'ignorent eux-mêmes, que de questions, que de pourparlers avec les paysans, avec les gens des villes, qui ne savent rien ou ne veulent rien savoir ! Il va, vient, avance, retourne sur ses pas, indifférent à la pluie, au soleil brûlant, au gîte qui se présente, prenant sur ses repas, sur son sommeil, pour courir à travers champs à la conquête d'une basse-taille ou d'un ténor. Et quel devait être, au Nord comme au Midi, l'étonnement des simples créatures qu'il appelait auprès de lui, et devant lesquelles il faisait briller le mirage de Paris ! Il les écoute à l'église, au cabaret, dans leur atelier ou leur boutique, en plein air, n'importe où. Maçons, perruquiers, colporteurs de parapluies, ouvriers des champs, forgerons, instituteurs, couturières, blanchisseuses, pères de famille, garçons, veuves et filles, car il prend son bien où il le trouve, tous viennent à l'appel, et, séance tenante, les élus sont expédiés à Paris par la diligence. C'est donc là l'espoir des théâtres royaux ! Pourquoi pas ? N'appartiennent-ils pas à la classe du peuple, qui, écrit Choron, semblable à la terre, est la source d'où proviennent tous les dons ?

En 1822, son voyage prend le caractère d'une véritable réquisition musicale. Ne reculant devant aucune fatigue, le commissaire examinateur — c'est le titre

(1) « Je me souviens, raconte Berlioz dans l'article précédemment cité en note, d'un épisode assez bouffon que Choron me racontait un jour en riant du meilleur de son cœur :

« Il parcourait la Normandie, à pied, selon sa coutume ; en traversant un ruisseau gonflé par une pluie d'orage, le voyageur enfonça dans la boue, et y laissa ses deux souliers. Ne pouvant parvenir à les retrouver, il essaya de continuer sa route sans chaussure ; mais reconnaissant bien vite que ses pieds trop sensibles rendaient impossible une telle tentative, il revint au bord du torrent, attendit pendant quelques heures que les eaux eussent baissé, puis, enfonçant son bras dans la boue, il parvint, après une recherche aussi opiniâtre que pénible, à repêcher ses deux souliers. C'était peu de temps après avoir quitté la direction de l'Opéra que Choron parcourait ainsi pédestrement la France. « Vous figurez-vous, me disait-il, la joie de mes anciens adminis-
« trés, dont je puis dire à ma louange que je suis cordialement détesté, vous imaginez-vous bien
« leur ravissement, s'il eût été possible pour eux de voir leur ex-directeur, cheminant pieds nus
« dans la boue, et barbotant ensuite dans le lit d'un ruisseau fangeux pour rattraper son infidèle
« chaussure ? C'eût été capable de faire une révolte à l'Opéra : le bonheur, cette fois, les eût
« peut-être fait chanter juste. »

qu'on lui donne parfois — propose au ministère un plan de six tournées qui devait embrasser la France entière. Il n'en fit qu'une petite partie. C'est à son de trompe, en quelque sorte, qu'il annonce son arrivée. D'innombrables affiches, libellées de la manière la plus séduisante, sont apposées partout, dans les marchés et lieux publics, aux portes des églises, des théâtres, des salles de réunion. On les fait lire au prône ; elles indiquent les avantages proposés aux sujets qui réuniront les conditions requises, à savoir : extérieur agréable, très belle voix, grandes dispositions, intelligence, goût, âme, sagesse docilité, principes moraux et religieux. Voilà ce qu'on lisait sur les murs ; et Choron apportait des imprimés où tout était prévu pour les notes à donner sur les candidats, depuis le diapason de la voix jusqu'à la condition des parents (1).

Un homme ordinaire eût à peine suffi à pareil labeur. Il eût sans scrupule mis dans sa poche les trois ou quatre mille francs alloués pour les voyages de 1819. Personnellement Choron a dépensé en tout 950 francs, et il ne demande pas autre chose que le remboursement de ses frais. Ce n'est pas d'argent qu'il s'agit dans ses tournées. Tout en cherchant de belles voix, il poursuit l'exécution d'un plan qui lui a tenu au cœur toute sa vie. Sans pépinière, on ne peut rien espérer de durable. « Je cherche, écrit-il le 1er août 1819, à organiser partout, aux frais des communes et du ministre de l'intérieur, des écoles gratuites de musique à la tête desquelles seront placés des hommes zélés, actifs et intelligents. Partout où je séjourne quelques moments, je m'attache à exciter une insurrection musicale... Les écoles fondées selon mes procédés recevront les élèves sans les compter ; les professeurs s'appliqueront à rechercher et à attirer tous les sujets capables de donner des espérances. »

En 1822, trois municipalités seulement, Fontenay-le-Comte (2), Saumur et Rochefort, avaient répondu à son appel.

III

LE DIRECTEUR ; L'HOMME

Jusqu'en 1819, Choron n'avait eu que des enfants sous sa direction. Son école — nous en avons eu le programme sous les yeux — était un pensionnat ne différant des autres que par la part faite à la musique. Sévère pour les qualités physiques, le directeur ne l'était pas moins pour la morale. « J'ai réussi, dit-il, à extirper jusqu'au moindre germe de libertinage », et sans souci des réclamations des protecteurs ou des scènes de larmes des parents, il n'hésitait pas à renvoyer les brebis galeuses.

Que l'on se figure ce que devint cette école après l'invasion des basses-tailles du Nord et des ténors du Midi ! Choron envoyait plus de candidats que ne le

(1) Il écrivait le 25 octobre 1821 : « Je me suis occupé de perfectionner mes procédés de recherche, et je crois être parvenu à un tel degré d'amélioration en cette partie, que s'il existe quelque part un talent, il est impossible qu'il m'échappe. » Il demandait en même temps au ministre de l'intérieur la permission de visiter, pour ses recherches, les hospices, les écoles de charité, d'enseignement mutuel, etc.

(2) Le 3 mars 1822, le maire de Fontenay-le-Comte institue une école gratuite de solfège : un tiers est payé par le ministre de l'intérieur, un tiers par la ville, un tiers par la Maison du roi. On donne au professeur 450 francs par an.

comportait le règlement. En attendant, les lits manquaient, et les vêtements aussi. De pauvres diables étaient arrivés de leur province, avec les méchants habits qu'ils avaient sur le dos, et l'hiver était cruel pour eux. Dix tombent malades, et le médecin attribue « leur fièvre catarrhale gastrique » à l'insuffisance de leurs vêtements. La Ferté leur fait donner une redingote croisée bleu de roi (1), ornée de boutons d'argent avec lyre. Quelques-uns se découragent ou sont renvoyés chez eux. Un maçon retourne dans son pays ; celui-ci a un gros rhume, il s'est mal soigné, sa voix est compromise ; on le prie de s'en aller ; celui-là reproche amèrement à Choron, qui ne veut plus de lui, de lui avoir fait quitter le petit poste qu'il avait chez Hyde de Neuville, conservateur des domaines et des chasses du roi, et tous demandent un secours ou une indemnité.

Ces adultes savent à peine lire et écrire ; leurs manières sont frustes, leur éducation sommaire : il faut les former, il faut les préserver des tentations qui abondent dans une grande ville. Ils sont menés militairement ; on ne leur passe rien. Pour être sorti sans permission, — il était interdit de sortir autrement que pour le service, — un jeune homme est puni de huit jours de prison ; un Toulousain manque la prière, il est renvoyé, mais cette mesure draconienne était sans doute motivée par d'autres actes. « Un ignoble polisson » est mis à la porte ; à la porte aussi un certain Hirtz, que Choron entretenait à ses frais, et qui répondait à sa bonté en lui escroquant de l'argent. Son père, disait ce triste sujet, et c'était un mensonge, était parti et avait laissé sa famille dans la plus profonde misère.

Parfois, les victimes se vengeaient. Sans donner de détails, Choron, le 5 janvier 1821, parle d'une horrible dénonciation faite par un misérable qu'il a chassé de chez lui pour inconduite. L'affaire n'eut pas de suite. En juin 1825, une autre dénonciation donna lieu à une enquête.

Le 14, Choron informe le directeur des Beaux Arts qu'il a renvoyé Renault, élève insolent, qui met le trouble dans la maison, et a, tout récemment, insulté Mme Choron. Il lui a en même temps retiré les fonctions de chef de brigade pour le service du collège Saint-Louis.

Renault avait envoyé à M. de La Rochefoucauld une longue lettre où il se plaignait, en termes violents, du régime matériel de l'école. Six de ses camarades avaient signé avec lui, Wartel — un des préférés de Choron ! — et un certain Dupasquier, qui tout aussitôt, platement et en cachette, se rétracte auprès du directeur des Beaux-Arts.

Quels sont les griefs de ces jeunes exaltés ?

Choron, disent-ils, ne s'occupe pas de l'administration de son école. Il en abandonne le soin « à son épouse, autrefois sa blanchisseuse (2). Cette femme exerce à nos dépens une avarice insupportable (3) sur notre nourriture, notre linge et nos vêtements. La nourriture est mauvaise, malpropre et servie avec

(1) Plus tard, l'uniforme fut « l'habit à queue de pie, avec le chapeau à trois cornes ».

(2) C'était exact : Choron avait légitimé des liens anciens.

(3) Ils l'accusaient encore « de spéculer sur les fruits du talent de quelques élèves, et d'obliger Renault et Boulanger, payés à Saint-Louis et à Henri IV — où ils dirigeaient le service de la chapelle — à s'habiller à leurs frais, en gardant l'argent que donnait le gouvernement pour cela ». Les dénonciateurs ne parlaient pas des gratifications que Choron leur faisait accorder dans certains cas. En 1822, il avait fait obtenir à Boulanger 300 francs pour avoir joué le rôle de l'enfant dans *Camilla*, de Paër.

une parcimonie telle que nous sommes obligés de recommencer à nos frais des repas qui ne peuvent suffire à nos besoins. Nous n'avons, en été comme en hiver, qu'une seule chemise par semaine, et quelquefois il nous est arrivé d'en manquer... Mme Choron, dont les manières et le ton sont au-dessous de l'état qu'elle exerçait précédemment, épuise sur nous toutes les formules d'humiliation et d'injures, etc. Il n'y a dans cette maison aucune espèce d'ordre ni d'administration ».

Il était facile d'incriminer Choron, qui, occupé de ses classes et de ses livres, ne songeait pas assez à la cuisine et à d'autres détails matériels ; mais « les rédacteurs de ces plaintes » oubliaient, comme le disait Dupasquier, les avantages qu'ils avaient comme anciens élèves et les places lucratives que leur maître leur avait procurées.

L'inspecteur général, Turpin de Crissé, vient à l'école faire son enquête. « Mme Choron, écrit-il dans son rapport, paraît très active et économe ; elle entre dans tous les détails de la maison et seconde le domestique dans le service de la table. Ce n'est pas là sa place. » Il réunit les coupables, leur reproche cette accusation inconvenante sur la gestion d'un homme honoré de la confiance du vicomte de La Rochefoucauld ; il interroge séparément les élèves ; les plus aigris, Renault et Cahenne, persistent à se plaindre de mauvais traitements, de l'insuffisance de la nourriture et du manque de linge. Les autres regrettent ce qu'ils ont fait.

Ce fut la dernière algarade (1). A partir de cette époque, on ne trouve plus de plaintes du directeur à l'égard de ses élèves, ou de ceux-ci à l'égard de leur maître.

Renault et son camarade se plaignaient de mauvais traitements. Le mot est vague, mais, il faut bien l'avouer, Choron avait la main leste (2). N'était-ce pas avec des soufflets qu'il « donnait de l'âme » à Duprez, et avec une dégelée de coups de poing qu'un certain soir il accueillait un coupable rentrant à onze heures après avoir assisté sans permission, au théâtre du Montparnasse, à la première représentation de *Thérèse ou l'orpheline de Genève* ?

Prompt à frapper, à rabrouer, à lancer le mot pittoresque ou gaulois, il n'est pas moins prompt à revenir de sa colère, à pardonner, à consoler. Il est distrait; il oublie parfois devant quels personnages il se trouve, et se laisse aller à son humeur prime-sautière. Duprez, dans un concert, chante très bien un air de Sacchini, et Choron l'embrasse aux yeux de tout le monde. On répète devant M. de Quélen un *Kyrie* de sa composition, quand, tout à coup, pour une légère faute, il s'écrie : Silence ! voilà un *Kyrie* qui ne vaut pas le diable ; — et l'archevêque ne peut garder son sérieux. Même sans-gêne un jour devant la famille royale, qui rit aux larmes (3).

(1) En 1829, il y eut toute une affaire au pensionnat de femmes : il fallut renvoyer, pour mauvaises mœurs, une certaine demoiselle Girard.

(2) « Sous l'Empire, raconte Duprez, un acheteur se présente chez l'éditeur Leduc avec lequel Choron était associé. La personne demande une fade romance. « Fichue musique ! » s'écrie Choron... Mais, Monsieur... « — Fichue musique ! — » répète-t-il, et on en arrive à échanger des « coups. » Un jour, dit à son tour Laferrière, rue de Vaugirard, il entend un orgue de Barbarie. « Comment, savetier, dit-il à l'homme qui massacrait sa *Sentinelle*, non content de m'écorcher, « tu m'exécutes en six-huit ?.. » et il joignit le geste à la réprimande. Le joueur perd l'équilibre et va rouler sur le pavé. En le voyant qui commence à se fâcher, Choron donne quelque chose au pauvre diable et s'esquive. »

(3) A un concert de la rue de Vaugirard, « Duprez chantait avec Mlle Dotti le duo de Renaud

Les dehors sont brusques, mais cachent « une bonté parfaite, un cœur d'or ». « On le craignait, dit Laferrière, mais on l'adorait. Quand on avait vécu deux jours près de lui, c'était pour la vie : on devenait son fils ». « Tu mangeras avec nous, dit un jour Choron à Duprez tout enfant ; tu demeures trop loin pour t'en aller seul. » Et plus tard : « Allons, dès aujourd'hui, tu coucheras chez nous ; on ne m'a pas donné de lit pour toi, mais nous en trouverons un. » A bien d'autres encore il offre l'hospitalité, sans compter avec son maigre budget. Il ouvre volontiers sa bourse, paye la dette criarde d'un imprudent, fait accorder un secours de cinquante francs par mois à Duprez pour qu'il puisse se rendre en Italie ; il donne une représentation au bénéfice d'un élève appelé sous les drapeaux ; enfin, il s'ingénie à caser du mieux qu'il peut ceux qu'il a distingués.

Les images qu'on a de lui, et qui le représentent assez âgé, n'aident guère à le faire connaître. On y voit bien ce front haut (1) dont parle son passeport, mais c'est tout. C'est aux livres qu'il faut demander son portrait. Duprez se contente de dire qu'il avait une taille moyenne, la figure agréable et la physionomie sympathique. Il n'oublie pas de parler de « cette voix impossible » (2). « Cherubini, dit à son tour Elwart, avait une voix exécrable, mais, auprès de celle de Choron, elle avait toute la différence qui existe entre la voix de la colombe et les hurlements du chacal. » Scudo trace de son maître un joli crayon : « C'était un petit homme rondelet, presque entièrement chauve, au visage chiffonné, aux traits délicats et fins, d'une physionomie vive, riante, où se peignait une rare bienveillance ; ses petits yeux étaient remplis de vie, d'esprit et de malice ; il ne marchait pas, il courait, il sautillait, en chantant, sifflant. » Jamais il n'était en repos, dit son médecin, le docteur Descuret, qui, déjà sous l'Empire, était son ami. « Son intelligence bouillonnait sans cesse ; sa langue se refusait, en quelque sorte, à rendre le trop-plein de sa pensée, et le mouvement perpétuel se trouvait dans ses doigts et plus encore dans ses yeux, où venaient se peindre les moindres sensations (3). »

IV

LE PROFESSEUR

« Autrefois, dit Fétis, la méthode suivie par Lainé, Adrien, et tous ces maîtres qu'on appelait professeurs de déclamation lyrique, avait pour effet de détruire les voix dans leur principe par l'ignorance où on était de ce qui concerne la mise de la voix, la vocalisation, et plus encore par l'exagération de force

et d'Armide. Emue par la présence des princes, celle-ci chevrote. — « Je demande pardon au « roi, s'écria tout à coup Choron, mais, Mademoiselle, vous allez me recommencer ça : vous « chantez comme un cor de chasse. » L'autre, atterrée, fond en larmes. « Ah ! dit Charles X avec « bonté, un peu d'indulgence, Monsieur Choron. » — « Bah ! bah ! répondit le maître sans plus de « façons, elle en a l'habitude, Sire, quand elle pleure, elle p.... moins. » — Il fut impossible d'achever le duo. » (Laferrière).

(1) 6 août 1827 : « 54 ans, 1 m. 68, cheveux gris, front haut, sourcils châtains, yeux bleus, bouche et nez moyens, menton rond, visage ovale, teint ordinaire. »

(2) « Je suis la pierre qui aiguise le fer, sans pouvoir couper elle-même », disait Choron en rappelant un vers d'Horace.

(3) Dans sa jeunesse, il avait eu des crises d'épilepsie. Dans le Dictionnaire Michaud, Fayolle raconte quel moyen il imagina pour se guérir.

qu'on exigeait d'élèves dont la constitution physique était à peine formée. L'émission du son ne se faisait jamais d'une manière naturelle, et la force des poumons étant sans cesse en jeu, les voix les plus robustes ne pouvaient résister à la fatigue d'un travail pour lequel les forces herculéennes d'Adrien avaient été insuffisantes Aussi a-t-on vu pendant plusieurs années que des voix franches et bien timbrées, qu'on n'était parvenu à se procurer qu'avec beaucoup de peine, expiraient avant d'avoir pu sortir de l École royale de musique (1). »

En 1822, Adrien enseignait au Conservatoire ; depuis 1804 — à trente-huit ans — il avait quitté l'Opéra, la voix brisée pour avoir trop crié. Il succédait à Lainé, qui, après avoir été un premier ténor très ignorant et ridicule, avait été, depuis 1817, professeur dans cet établissement. A cette même Ecole royale Lays apportait ses fioritures démodées. Blangini, Gérard, Plantade, Ponchard, y avaient été nommés pour leurs succès dans la romance (2). Garat y figurait, mais à son déclin, ombre d'un nom fameux. Il avait obtenu des triomphes au théâtre et dans les salons ; il avait formé des élèves estimables, mais ce qui lui manquait, comme à ses collègues, c'était l'instruction et la méthode. Tous enseignent ce qu'ils savent, peu de chose, par leur exemple, par routine, mais non par principes.

Ils sacrifient au goût du jour, « au genre vulgaire à la mode », à la romance qui sévit cruellement. Ils imposent leurs productions et non celles des maîtres anciens, « trop sévères, à leur jugement, et ne faisant pas d'effet ». « Ils veulent du fracas et du charlatanisme ; ils sont dépourvus du zèle et de l'activité nécessaires pour obtenir des résultats ». La symphonie est négligée, le solfège mal enseigné. Les élèves ne reçoivent pas de culture générale : ils ne sont qu'un organe, et non des artistes. Ceux qui ont de la voix ne savent pas la musique, et, en criant comme leurs maîtres, ils ne tardent pas à être usés avant l'âge. Dans la maison, pas de discipline, pas de direction. Les jeunes gens font ce qu'ils veulent, et quels progrès espérer, quand, dans une classe de cent cinquante élèves, chacun attend son tour pour chanter ? Or, pendant combien de minutes chacun peut-il chanter ?

Voilà le sombre tableau qu'à maintes reprises Choron trace du Conservatoire (3). Ses critiques n'étaient que trop justifiées. Cet établissement, au moins

(1) Cité dans les *Esquisses de la vie d'artistes*, par Paul Smith (pseudonyme de Ed. Monnais), Paris, Labitte, 1844, 2 volumes.

(2) Déjà, en 1815, on avait nommé pour le chant un professeur singulièrement choisi. « M. Berton, compositeur fort distingué, écrit La Ferté au comte de Pradel, n'est nullement maître de chant ; l'art du chant et la vocalisation lui sont totalement étrangers ; rien ne le prouve mieux que les résultats si bien connus à l'Académie royale de musique, où il n'a jamais fait un élève, ni produit un seul sujet, et où ses fonctions étaient pour ainsi dire nominales. » 27 décembre. Dans la même lettre, La Ferté se plaint de l'affligeante pénurie de professeurs.

(3) En 1815, parut, sans nom d'auteur, un petit livre intitulé : *Observations sur le Conservatoire de Paris, dans lesquelles on démontre les vices de cet établissement*, avec l'épigraphe : *Res, non verba*. « Cette pièce est de mon maître et ami, Alexandre-Etienne Choron, je puis l'assurer de la manière la plus certaine. » Voilà ce qu'écrivit de sa main, le 9 janvier 1854, Adrien de la Fage sur l'exemplaire que possède la Bibliothèque Nationale. Ce témoignage est bien inutile : tout trahit la main de Choron, ses expressions et ses critiques habituelles. On n'y suit pas le *Solfège d'Italie*. Ce grief dit beaucoup. « Dépenses énormes, esprit de coterie qui fait du Conservatoire une corporation ennemie de tous les talents placés hors de son sein, ignorance crasse des fondateurs, » ces aménités suffisent pour faire reconnaître Choron.

L'Opéra et le Conservatoire furent ses deux bêtes noires. « Les mercenaires qui les exploitent aujourd'hui, dans le double intérêt de leurs passions et de leur fortune, ne sont habiles qu'à tout corrompre et tout anéantir ; en leurs heureuses mains, l'or se convertit en plomb, et le

pour le chant, a traversé sous la Restauration une période lamentable. A l'insuffisance des maîtres s'ajoutait l'insuffisance des élèves. En 1826, pour la première fois, les classes de chant furent jugées dignes de premiers et de seconds prix, mais cette décision était dictée au jury par le désir de cacher aux profanes la profonde décadence de cette école. Les examens suivants ne furent pas moins affligeants.

A cette nullité Choron oppose souvent, et non sans une joie maligne, les succès éclatants qu'il obtient chez lui.

Il parle volontiers de l'excellence de sa méthode, mais nous pouvons dire pour lui qu'autant vaut l'homme, autant valent les actes. Il y a des emplois qui demandent des hommes de feu. Choron fut de ceux-là : il croyait en son art, il l'adorait ; et son enthousiasme, il eut le secret de le faire passer dans l'âme de ceux qu'il appelait auprès de lui.

Il est sévère dans ses choix : « Mieux vaut, écrit-il, de bons sujets médiocrement cultivés que de médiocres sujets avec une excellente culture. Cette culture, qui présente beaucoup de difficultés, doit avoir pour but essentiel de communiquer aux élèves la connaissance du matériel de l'art, de former en même temps leur goût, et de développer leur sensibilité. »

Il suit deux méthodes : ou bien il s'agit de former des artistes dès l'enfance, de les couver, ou bien d'improviser des chanteurs.

A ceux-ci est réservée la méthode concertante. L'auteur, dans plusieurs éditions qui portent ce titre, l'expose en détail (1). Il la résume dans une lettre

plomb en fumée. » Tel est le langage qu'il tient dans une note qui n'est pas datée, mais qui d'après le reste, semble être de 1820. La colère lui fait passer les bornes.

Pourtant, il avait insisté avec énergie pour le rétablissement du Conservatoire supprimé par la royauté comme issu de la Révolution et surtout comme coupable de sentiments bonapartistes, pendant les Cent-Jours. En 1815, il avait été nommé membre du conseil d'administration de l'Ecole royale ; en 1817, il avait demandé la place de Rogat, professeur de solfège, qui venait de mourir, et qu'il avait suppléé gratuitement pendant deux ans.

Cherubini fut nommé en 1822 directeur du Conservatoire. « Il n'admettait pas, dit Denne-Baron, la possibilité d'une modification ou seulement d'une extension des règles établies. Il eut souvent à ce sujet des discussions très vives avec Reicha et Choron. » Il avait de plus « le caractère difficultueux » ; on connaît celui de Choron. Comment ces deux hommes auraient-ils pu s'entendre ?

En 1823, le Conservatoire se plaignait du traitement de faveur accordé à l'Ecole de Choron. Les succès de celle-ci n'étaient pas faits pour apaiser la mauvaise humeur de l'établissement rival.

« Tu chantes comme un Conservatoire », c'est la plus cruelle réprimande que Choron adressa un jour à un élève « qui braillait à tue-tête », croyant mieux faire que les autres ».

(1) « Le premier objet dont on doit s'occuper est de classer les élèves. Or, il peut arriver deux cas principaux : qu'ils soient tous commençants, ou bien qu'ils soient de force inégale.

Dans le premier cas, on leur impose à tous la série entière des leçons de la première classe, qu'ils chantent l'une après l'autre, d'abord tous ensemble, puis séparément. Parvenu à la fin de cette première opération, on fera un examen ; on maintiendra dans la première classe ceux qui n'auront pas bien réussi, et l'on placera à la seconde ceux qui liront avec facilité les leçons de la première. Une opération semblable conduira à la formation de la troisième classe.

Si les élèves sont d'un degré différent d'avancement, on les classera selon le point où ils seront, ce qu'on déterminera par un examen.

Les classes ainsi formées, on appliquera la méthode à leur enseignement, ce qui comprend les opérations suivantes :

1° Les préliminaires qui consistent à faire battre la mesure avec ses divisions, selon l'indication de la leçon du jour : la vocalisation de la gamme dans le ton de la leçon ;

2° L'étude en mesure de la leçon du jour, qui se fait selon la manœuvre indiquée dans les commandements suivants : I, tous à la première classe : II, première classe seule ; III, tous à la

qu'il écrit à son gendre Nicou le 13 juillet 1833 : « Pour monter un chœur dans une pension de garçons et dans toute réunion d'hommes et de femmes, voici comment il faut s'y prendre. On réunit ensemble toutes les voix d'hommes d'une part, et de l'autre, toutes les voix de femmes et d'enfants. Celte division étant faite, on partage chacun des deux genres de voix en trois classes, savoir : voix basses, comprenant tout ce qui descend au *la* ; voix hautes, tout ce qui monte bien au *mi* ou au *fa* ; voix moyennes, ce qui est entre les deux.

« Cette subdivision étant faite, on met ensemble les voix graves des deux genres, puis les voix moyennes, puis enfin les voix hautes, et l'on forme ainsi trois parties que l'on réunit ensuite pour former le chœur général ; le chœur ainsi formé, on prend quelques voix hautes d'hommes pour chanter le ténor ou quatrième partie. »

Chez les futurs artistes, Choron veut développer à loisir « un talent simple et naturel, le rendre profond et fini ». Ses élèves reçoivent, le grec excepté, l'enseignement classique ; ils sont, d'autre part, rompus aux exercices de solfège (1). « On ne peut séparer — erreur commune en France — l'art du chant

seconde classe ; IV, seconde classe seule ; V, duo général ; VI, tous à la troisième classe ; VII, trio général ;

3° La récitation en trio par un seul en chaque classe, selon l'ordre établi à l'avance entre les élèves ;

4° Le résumé ou reprise en masse, en accélérant de vitesse, de manière à ce que la durée de la mesure se réduise a la durée d'un temps, dans les mesures à deux ou trois temps, et de deux temps en celle à quatre, en sorte que les divisions du temps en deviennent les subdivisions.

Voilà en quoi consiste cette méthode, qui offre la réunion de tous les genres d'enseignement, individuel, collectif, mutuel et simultané .... Le premier avantage est d'accoutumer, dès l'origine, les élèves à chanter à plusieurs parties, ce qui les force à chanter et en mesure ; le second est que les leçons n'étant point à proprement parler chantantes, mais chantables, ne peuvent pas être apprises par cœur, ce qui conduit les élèves à devenir lecteurs. »

(1) Une double feuille imprimée, non datée, l'*Instruction abrégée sur la conduite d'une école de musique*, permet de se faire une idée de l'enseignement de Choron.

La première classification des élèves est fondée sur la nature des voix et les rapports qu'elles ont entre elles. Suit la définition des voix.

Les classes particulières se forment des voix identiques, c'est-à-dire des voix à l'unisson ou à l'octave. Vient ensuite la classe générale ou d'ensemble, avec un premier conducteur, un accompagnateur sur le piano ou le violoncelle.

L'enseignement comprend deux genres d'études, les ouvrages scolaires, les ouvrages de style. Les premiers se composent de méthodes et de solfèges.

Dans les classes particulières on suit la *méthode concertante* ; avec le solfège en canon de Sabbatini, on partage la classe en deux divisions ou chœurs, composés d'un nombre égal de sujets de même force On place les deux chœurs l'un en face de l'autre ; le premier chante d'abord seul le numéro de la leçon ; le second le chante à son tour, puis les deux chœurs le chantent en duo, selon la loi du canon. Cela fait, tous les élèves pris successivement deux à deux, un dans chaque chœur, chantent en duo chacun quelques lignes, et l'on termine par l'ensemble, avec des œuvres de Scarlatti, Durante, Bach, Hændel, Palestrina, les chorals allemands et la musique de la chapelle Sixtine. Les ouvrages de chambre et de théâtre, étant plus difficiles, ne doivent venir qu'après, lorsqu'il y a un nombre d'élèves suffisant pour entraîner les faibles.

La classe générale d'ensemble comprend la théorie, le solfège harmonique, les chorals. « On fera chanter la partie de basse seule par tous les élèves qui tiennent cette partie ; on en fera autant pour le dessus ; puis on assemblera les deux parties ; on passera de là au bas-dessus ou contralto, qui sera d'abord chanté seul, puis joint ensuite aux précédents. On opérera de même pour la taille. L'ensemble étant ainsi bien établi, on fera dire la leçon en quatuor par tous les élèves pris successivement un à un dans chaque partie, et l'on terminera par un ensemble : choral, pièce de musique d'église, madrigal, pièce de musique de théâtre... »

La leçon la plus importante avait lieu à trois heures ; de là son nom resté fameux chez les élèves : *classe de trois heures*. La récréation devait avoir lieu de quatre à cinq, avant le dîner. Presque toujours, cette récréation était absorbée en grande partie ou même entièrement par les exercices classiques. On n'y chantait pas tout le temps, mais le maître « n'était satisfait que

de celui de la musique : le solfège et le chant ne sont qu'une seule et même chose. » Ils sont nourris des grands modèles : « Les études de chant, répète leur maître, doivent être classiques. »

Triés sur le volet, bien doués, sans cesse stimulés par un infatigable directeur, ils se développent individuellement (1) ; ils s'habituent de plus à fondre leurs voix dans un ensemble imposant. « Ils se perfectionnent dans le genre choral » — il faut remarquer ce mot nouveau en 1820 (2), et la chose était aussi peu connue. — Ils font avec leur maître « des recherches théoriques et d'érudition du plus grand intérêt pour l'art dans lesquelles le Directeur est aidé par les élèves les plus intelligents, et qui ne pourraient se faire sans ce secours. »

Nouveauté, travail assidu, méthode excellente, voilà ce qu'on trouve dans l'école de Choron. Nous allons en continuer l'histoire dans sa bonne et sa mauvaise fortune.

(*A suivre.*) GABRIEL VAUTHIER.

L'oratorio et les origines de l'opéra italien.

UN HISTORIEN DE L'ORATORIO : D. ALALEONA (*Studi sulla Storia dell' Oratorio musicale in Italia*, Turin, Fratelli Bocca, éditeurs). — L'oratorio est un genre mixte, moitié dramatique, moitié épique et lyrique. La genèse de l'oratorio, tel qu'il s'est constitué en Italie pendant les premières années du XVIIe siècle, ne semble pas, au premier abord, un des chapitres les moins bien connus de l'histoire musicale. Il n'est pas un amateur curieux des origines de l'art qui, là-dessus, ne croie savoir l'essentiel. Tandis que le point de départ de tant d'autres formes demeure encore passablement obscur, il suffit d'ouvrir un manuel quelconque, fût-il élémentaire, pour y trouver immédiatement, au sujet de l'oratorio, des notions suffisantes, assez abondantes et précises pour qu'on puisse s'imaginer qu'il ne faille communément rien de plus.

Mais voici que M. Domenico Alaleona consacre à l'histoire de l'oratorio en Italie un livre excellent, d'une érudition sûre puisée aux sources les plus directes, riche de faits et d'exemples disposés avec art et méthode. On ne saurait dire véritablement que M. Alaleona ait songé le moins du monde à imposer à ses lecteurs des idées nouvelles non plus qu'à dénoncer de traditionnelles erreurs. Rien dans ses découvertes ni dans ses déductions ne l'y aurait autorisé d'ailleurs. Son opinion ne diffère point — ou ne diffère guère — de l'opinion commune. Comment donc se fait-il que, son ouvrage lu, on s'aperçoive tout d'un coup que les connaissances que l'on croyait avoir étaient en réalité peu de chose — ou rien — et que les phrases consacrées, tirées des meilleurs manuels, ne revêtaient, à les serrer d'un peu près, aucune notion vraiment claire et profitable ?

quand il avait bien pénétré ses élèves de ses propres sentiments, et il y parvenait toujours par ses réflexions profondes, par sa causerie, pleine de verve et d'originalité ». (Gautier).

(1) Si tous les élèves de Choron ne sont pas devenus de grands artistes, tous sont restés d'excellents musiciens. (Lemer, *Madame Stoltz*, 1847.)

(2) Ce mot n'a été admis par l'Académie qu'en 1877. Pour le substantif, Littré ne donne pas d'exemple ; pour l'adjectif, il en cite un qu'il emprunte à l'ami de Choron, Adrien de la Fage. *L'Encyclopédie des gens du monde*, 1833-1845, donne seule ce mot dans la première moitié du XIXe siècle, en parlant des *chorals* de Goudimel.

Que nous disait-on en effet ? Que la forme musicale de l'oratorio était issue des exercices spirituels auxquels, vers le temps de Palestrina, saint Philippe de Néri (1515-1595) s'était appliqué à convier les fidèles. Le nom même de la chambre de prière, de l'oratoire (*oratorio*), où ils se réunissaient autour de sa chaire, avait naturellement passé à la musique qu'on y entendait, car aussi bien pour attirer les indifférents que pour rendre plus persuasif l'effet de sa pieuse éloquence, saint Philippe de Néri avait fait à la musique une part très large. Ami de G. Animuccia, de Palestrina, dont il fut le directeur et qui, dit-on, mourut dans ses bras, musicien lui-même ou du moins ressentant vivement les beautés de l'art, ce saint personnage s'était persuadé que les vérités éternelles pénètrent plus aisément les âmes si des chants graves, religieux et touchants, écrits en langue vulgaire, leur servent d'interprètes. De tels chants, Animuccia et bien d'autres encore étaient là pour les composer. Et ces *Laudi spirituali*, pour les appeler par leur nom, on les concevait assez volontiers, sans qu'on prît beaucoup de peine à nous en décrire le style et la forme, comme des manières de dialogues ou d'allégories dévotes. Il était assez naturel que l'oratorio de Carissimi ou celui de Bach en eussent tiré leur origine et leurs règles. Les progrès de l'art et surtout l'influence de la musique récitative à voix seule, invention des novateurs florentins du cénacle de Bardi, suffisaient plus qu'assez à rendre compte des différences.

On ne saurait dire assurément que l'esquisse ainsi tracée de l'histoire de l'oratorio soit précisément inexacte. Mais il y manque à vrai dire l'essentiel. Le point d'arrivée — l'oratorio de Carissimi si l'on veut — est assez bien connu ; le point de départ — les deux livres de *Laudi spirituali* d'Animuccia parus en 1563 et 1570, l'est déjà beaucoup moins. Quant aux transitions, insensibles peut-être, mais nécessaires par quoi l'on passa de ces chants, nullement dramatiques, écrits à 4, 5, 6 ou 8 voix, au style monodique et récitatif de l'oratorio classique, voilà surtout ce qui restait tout à fait ignoré.

Le grand mérite du livre de M. Alaleona est d'avoir éclairci le problème. Et les résultats de son enquête érudite et minutieuse ne valent pas seulement pour le sujet particulier qu'il s'était imposé. Ils illuminent de façon décisive l'évolution musicale des toutes dernières années du XVI[e] siècle.

Puisque l'oratorio est sorti des *Laudi spirituali*, il importait tout d'abord — et de cela, nul ne s'était encore avisé — de définir avec précision en quoi consistaient ces *Laudi*, tant pour le texte que pour la musique. Après une analyse succincte et pénétrante de l'état des mœurs et de la société contemporaine de saint Philippe de Néri, en ces temps où, lassée du paganisme plus ou moins conscient de la première Renaissance, l'Italie s'est abandonnée à la réaction catholique, dans une crise de religiosité beaucoup plus mystique et fervente que l'on n'est tenté communément de le croire, l'auteur va nous faire pénétrer dans cet oratoire que le saint a fondé, à San-Girolamo d'abord vers 1560, à Santa Maria in Vallicella plus tard en 1577, quand son œuvre aura pris son plein développement. Là, les fidèles se réunissent à certains jours. On récitait quelques prières et l'on écoutait un ou plusieurs sermons, toujours précédés et suivis de musique.

De ces musiques, d'amples collections ont été conservées : depuis 1563, date de l'apparition de premier livre d'Animuccia, jusqu'en 1600 et plus, soit qu'elles aient été imprimées, soit qu'elles subsistent seulement en manuscrit, M. Alaleona en donne une bibliographie très complète et, ce qui vaut peut-être mieux

encore, des fragments nombreux. Certes, le mérite de ces compositions reste souvent assez médiocre. Elles constituent cependant des documents indispensables à l'intelligence du sujet. Nous apprenons ainsi ce que fut la laude : une poésie strophique chantée d'abord par la masse des fidèles, puis par quelques chanteurs choisis, mais toujours sur un air se répétant de strophe en strophe sans aucune intention représentative. Le seul but cherché est d'unir pratiquement la musique à la méditation et à la prière.

Quant à cette musique, elle demeure toujours de facture très simple et fort différente, encore qu'écrite à plusieurs voix, du contrepoint savant et recherché par quoi nous demeurons toujours enclins à nous représenter tout l'art du XVIe siècle. La mélodie, très définie, facilement perceptible puisqu'elle n'est jamais engagée en aucune combinaison tant soit peu complexe, y apparaît régulièrement à la voix supérieure, en façon de choral. Les autres parties, suivant fidèlement son rythme, ne font que réaliser un accompagnement harmonique qu'un instrument tel que l'orgue représenterait en somme tout aussi bien. Assurément, ce système d'écriture est trop général (les pièces où se montrent quelques passages en imitation sont assez exceptionnelles) pour que l'exécution à voix seule soutenue d'un instrument n'ait pas été essayée maintes fois. Tel est du moins l'avis de M. Alaleona.

Cette opinion n'étonnera que ceux, encore trop nombreux, qui croient aveuglément au dogme, sapé par les faits tous les jours, de l'art polyphonique exclusivement et systématiquement vocal au XVIe siècle. Je crois qu'il n'est même pas besoin, pour la soutenir, d'invoquer, comme le fait l'auteur, l'influence de l'art populaire. Art populaire ! C'est un mot dont il a été beaucoup abusé et bien difficile à définir. Musicalement, et si l'on entend autre chose que les chants tout à fait primitifs du folk-lore, je ne vois trop ce qu'il peut signifier. Et quand M. Alaleona parle quelque part de musiques populaires à plusieurs voix — j'imagine qu'il fait allusion ici aux *Frottole* ou autres pièces semblables — j'entends bien qu'il voudrait les opposer aux compositions intriguées, savantes, pleines de recherche, en quoi s'illustrèrent les maîtres de cette école flamande envers qui il marque parfois quelque mauvaise humeur. Mais il ne m'apparaît pas qu'une *Frottole* à trois voix ait pu, au XVe ou au XVIe siècle, être autre chose que l'œuvre d'un artiste conscient, possesseur d'une technique acquise et plus ou moins parfaite. Il en va de même pour les *Laudi spirituali*. Il en est d'écrites par des musiciens assurément fort médiocres, fort maladroits même. Mais enfin, c'étaient des musiciens.

Quoi qu'il en soit (revenons à notre sujet), exécutées à une ou plusieurs voix, les *Laudi* de la première époque demeurent bien étrangères à toute ambition dramatique. Un moment vint cependant où, sans doute sous l'influence de l'art profane du madrigal, le texte prit parfois un caractère assez différent. Aux effusions religieuses un peu vagues se mêlent des essais de dialogue. Pour mieux dire, les personnages évoqués par le poète parlent eux-mêmes et leurs propos alternent avec les passages narratifs, sans qu'au surplus la régularité des strophes en soit du tout affectée, non plus que celle de la musique, qui se redit sans changement, quelles que puissent être les paroles. Il faudra que les premiers drames en musique aient vu le jour, que la vogue et la nouveauté de ce spectacle aient surexcité l'attention des artistes pour que la musique de l'oratorio se décide à marquer moins d'indifférence.

C'est à propos du drame musical que les idées de M. Alaleona paraissent s'écarter le plus notablement de l'opinion commune. Jusqu'ici on professait que l'éclosion de cette forme nouvelle résultait de l'effort personnel et volontaire de quelques artistes et humanistes florentins, jaloux de faire revivre en leur siècle les splendeurs de la tragédie grecque. Et ces novateurs, disait-on, avaient tout inventé, depuis l'art des décors, de la mise en scène ou de la mimique, jusqu'au style monodique récitatif qui est celui de la tragédie lyrique. Écoutons ce qu'en pense M. Alaleona.

« Le drame lyrique, écrit-il, aussi bien au point de vue scénique et poétique que musical, ne fut pas en Italie une nouveauté, soudainement intronisée par quelques hommes de génie, mais résulte au contraire d'une évolution spontanée, lente et graduelle de la poésie dramatique, du théâtre et de la musique italienne de sentiment populaire. Au point de vue poétique, le mélodrame constitue une série ininterrompue avec les pastorales, les intermèdes et les autres formes dramatiques du XVIe siècle. Au point de vue théâtral, il a ses précédents proches ou éloignés dans les *Sacre Rappresentazioni*, les intermèdes, les représentations de musique en apparence à plusieurs voix, mais en réalité exécutées et entendues monodiquement... Enfin pour ce qui regarde la musique, le style dit récitatif des premiers mélodrames, qui passe pour une invention de la camerata de Bardi, ne diffère pas essentiellement du chant expressif à voix seule accompagnée dont nous avons montré l'origine dans les airs populaires. Les Peri et les Caccini, à la vérité, voulaient bien évoquer à nouveau l'antique musique grecque, reproduire les accents du langage animé par les passions. Ils nourrissaient ainsi maints et maints desseins d'une belle esthétique ; mais, en réalité, ils ne pouvaient rien ressusciter de la musique grecque, par la simple raison qu'ils ne la connaissaient pas. Et d'autre part ils n'étaient que de pauvres chanteurs, fort loin de posséder le génie qu'il faut pour réaliser les formes d'une musique vraiment neuve. »

Laissons à M. Alaleona la responsabilité d'un jugement peut-être un peu sévère, quoique je le croie assez juste, sur ceux que l'on considère comme les premiers créateurs du drame musical. Mais retenons son sentiment sur l'évolution d'où ce drame est sorti. Sentiment certainement fondé. Il faudra bien là-dessus réformer singulièrement les idées qui ont cours.

C'est apparemment le drame musical d'Emilio de' Cavalieri, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, bien connu des historiens de la musique, qui vint déterminer la transformation de la laude primitive en oratorio proprement dit. Non qu'il faille voir un oratorio dans cette pièce. M. Alaleona blâme même assez justement les historiens qui lui donnent ce titre. Car représenté toujours en costumes et en décors et fait pour être représenté et joué de la sorte, le drame d'Emilio de Cavalieri ne diffère que par le sujet des autres drames lyriques. Dans l'oratoire de la Vallicella, il n'apparut pas au cours des exercices ordinaires, mais plutôt tel qu'un divertissement, édifiant et moral, offert aux fidèles qui y fréquentaient. Le P. Agostino Manni, de l'Oratoire, que M. Alaleona démontre préremptoirement être l'auteur du livret, n'y vit pas autre chose quand il eut l'idée de le faire jouer par quelques jeunes adeptes de sa confrérie (1). Le drame lui-même, au surplus, n'était pas autre chose que le dé-

(1) Il est intéressant, pour l'histoire générale de l'art, de voir attribuer le texte de la *Rappre-*

veloppement d'une laude qui se retrouve, avec le même titre, dans deux recueils de pièces de cette nature, imprimées en 1577 et 1583.

L'apparition accidentelle de représentations scéniques spirituelles (car celle de l'œuvre d'Emilio de' Cavalieri, en 1600, ne fut pas isolée) n'a pas exercé d'influence immédiate et directe, si l'on veut, sur les musiques traditionnelles de l'oratoire de la Vallicella. Les laudes restèrent ce qu'elles étaient pendant plusieurs années encore. Cependant on ne tardera pas à voir apparaître d'autres formes, où le dialogue véritable tient sa place, chaque interlocuteur étant représenté par un chanteur différent. Et quand, en 1619, se publie le *Teatro armonico spirituale* de Giovanni Francesco Anerio, composé spécialement pour l'usage de l'oratoire de San Girolamo, simple annexe, pour ainsi dire, de celui de la Vallicella, nous pourrons dire que l'oratorio classique y figure déjà. A côté de compositions dans la forme lyrique et méditative de la laude ancienne, on y trouve des dialogues plus ou moins développés et même des histoires sacrées qui, à part leurs dimensions plus restreintes et l'emploi de la langue vulgaire, ne diffèrent en rien des Histoires sacrées de Carissimi. Trois de ces grands dialogues : *Abraham*, *la Samaritaine* et l'*Enfant prodigue*, reproduits intégralement, permettront de s'en convaincre.

Il importe peu que le mérite artistique de telles œuvres ne soit pas ordinairement du premier ordre. La mélodie d'Anerio est assez souvent incolore et monotone.

On sent que le style récitatif l'a gêné maintes fois, pour le tenir privé des ressources de développement qu'il aurait plus aisément trouvées dans le contrepoint polyphonique. Il n'importe. Tous les éléments constitutifs de l'oratorio déjà s'y trouvent. Les passages narratifs sont destinés, en l'absence de décors et du jeu d'acteurs véritables, à instruire l'auditeur du lieu de la scène et du sujet. Tantôt confiés à des ensembles, tantôt, comme le fera plus volontiers Carissimi, à une voix seule, ces passages prennent fin quand ils ont annoncé la venue de l'un des personnages de l'action. Vient alors un monologue ou un dialogue, suivant le cas. Puis la narration reprend, s'il le faut, encore suivie d'autres scènes dialoguées. Et l'œuvre se termine par un chœur où toutes les voix se réunissent pour tirer la moralité du drame ou faire entendre de pieuses et mystiques effusions. Toute cette musique est soutenue d'une basse continue d'orgue.

Quelquefois aussi apparaissent divers instruments. Une *Sinfonia* de l'*Enfant prodigue*, à 4, pour deux cornets, un violon avec le luth, le théorbe et l'orgue se partageant la basse, est un curieux morceau, déjà passablement développé ; et les mêmes instruments s'uniront aux voix du chœur final de la pièce.

Il est malheureux qu'après le *Teatro spirituale* d'Anerio, M. Alaleona n'ait pu découvrir, sinon vers la fin du siècle, d'autres œuvres musicales analogues, exécutées à la Vallicella. Du moins quelques livrets subsistent. Avec les oratorios des dernières années du XVII[e] siècle, ils suffisent à démontrer que cette forme, sous l'influence de l'opéra toujours plus florissant, s'altéra assez prompte-

sentazione di anima e di corpo à son auteur véritable. Le travail de M. Alaleona paraît également démontrer que Cavaliere eut un collaborateur pour la musique, Dorisio Isorelli, membre de la congrégation oratorienne.

ment. L'effort des poètes semble s'être appliqué de bonne heure à en éliminer tout ce qui en faisait l'originalité pour la confondre entièrement avec le drame lyrique. Les passages narratifs, indispensables pourtant, disparaissent. Les ensembles de pur lyrisme mystique, également. Et l'oratorio dégénéré finit par n'être plus qu'un opéra de concert, joué sans costumes et sans décors en des fêtes mondaines qui ne sont plus que de nom des exercices religieux. L'oratorio en langue vulgaire n'a pas produit en somme de chef-d'œuvre complet. Il a touché la décadence, comme dit son historien, avant d'être parvenu à sa maturité.

Heureusement l'oratorio latin, dont le développement est contemporain et parallèle, nous dédommagera de cette médiocrité. Ce n'est point à la Vallicella, parmi les disciples de saint Philippe de Néri, qu'il a vu le jour, celui-là, mais dans une congrégation assez semblable : l'archiconfrérie du Saint-Crucifix, à Saint-Marcel.

Les exercices religieux, à Saint-Marcel, différaient quelque peu de ceux de la Vallicella. Le service n'y était point organisé de même et affectait sans doute une allure moins populaire. Ce qui est certain, c'est qu'on n'y chantait point en langue vulgaire. Au lieu des laudes philippines, des motets, comme dans le service ordinaire des églises, y représentaient toute la partie musicale. Il n'a point été conservé, pour cet oratoire, de collections de motets à lui spécialement destinés, comme nous avons pour la Vallicella des recueils de laudes. Il est donc relativement moins facile de suivre l'évolution qui, du pur lyrisme religieux, y aboutit au style dramatique à la Carissimi. On n'estimera pas impossible cependant d'en observer les étapes si l'on étudie les œuvres religieuses des premières années du XVIIe siècle. On y reconnaîtra vite les transformations progressives d'un style parti de la polyphonie classique pour aboutir si loin d'elle.

Au surplus, il n'est pas défendu de penser que l'exemple des musiques de la Vallicella, de celles d'Anerio par exemple, ait influé singulièrement sur les travaux des compositeurs au service de la confrérie rivale. En revanche, l'usage de la langue latine a dû inciter les auteurs des livrets à chercher surtout leurs sujets dans la Bible. Et les épisodes qu'ils y pouvaient traiter prenaient assez naturellement la forme dramatique.

Quoi qu'il en soit, le genre de l'oratorio latin, une fois constitué, prit assez vite une importance singulière. Les auditions des vendredis de carême, jours où se donnaient, à Saint-Marcel, les oratorios, devinrent promptement célèbres. Les étrangers de passage à Rome en font volontiers mention. Le violiste français Maugars, en 1639, en donne une description enthousiaste, qui est en même temps un des témoignages les plus précis qu'on ait sur leur caractère en ce temps-là. Ce passage de la *Responce faite a un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* a été d'ailleurs maintes fois cité par les historiens.

C'est aussi que l'oratorio latin eut la chance d'être illustré par un génie de premier ordre, Giacomo Carissimi, dont l'œuvre exerça la plus profonde influence sur ses contemporains et ses successeurs. Se basant sur l'affirmation d'un contemporain — ou à peu près — que l'oratoire Saint-Marcel était le seul à Rome où se chantassent des oratorios latins, M. Alaleona croit que tous ceux de Carissimi ont été composés pour cette confrérie. Au surplus, à partir de 1649, son nom dans les archives de Saint-Marcel étudiées par l'historien, figure

plusieurs fois parmi ceux des compositeurs que l'on chargeait, chaque année, d'écrire les oratorios nouveaux.

En parlant avec une émotion communicative des œuvres de ce grand musicien, M. Alaleona déplore qu'aucune étude d'ensemble ne lui ait été encore consacrée. Il a raison : cela est infiniment regrettable. Le malheur est que l'Italie est presque entièrement démunie d'œuvres de Carissimi, de ses oratorios surtout dont notre Bibliothèque nationale possède une ample collection. Mais si les œuvres se trouvent chez nous, ou en Angleterre et en Allemagne, ce n'est qu'en Italie et surtout à Rome que peuvent être découverts les documents, biographiques ou historiques, par quoi il sera possible de les expliquer, de les dater et de les replacer dans leur milieu. Il est relativement facile à un Italien de se procurer les copies des oratorios de Carissimi de la Nationale ou de Hambourg. L'accès des dépôts romains d'archives n'est possible qu'à lui seul. Si donc une monographie complète de Carissimi doit un jour être écrite, elle ne le sera qu'en Italie. Il serait à souhaiter que M. Alaleona s'appliquât à ce travail pour lequel son livre le désigne.

Il serait superflu de pousser plus loin l'analyse de cette histoire de l'oratorio. D'une part, l'étude de la décadence paraîtrait, résumée, d'un intérêt médiocre ; d'un autre côté, on ne saurait, dans un compte rendu forcément sommaire, relever tous les détails intéressants, souvent de portée générale considérable, qui rendent extrêmement attachante la lecture des chapitres en apparence les plus nécessairement arides. Indépendamment des autres mérites que j'ai essayé de faire ressortir, le livre excellent de M. Alaleona a celui d'être un recueil de documents, inestimables. L'abondance des exemples musicaux, tous très judicieusement choisis et d'un développement souvent considérable (comme par exemple les trois dialogues d'Anerio), le rend particulièrement recommandable. C'est là une source d'informations dont les auteurs de travaux tels que celui-ci se montrent malheureusement, bien malgré eux, je le sais, souvent trop avares. Les éditeurs de ces études ont plus généreusement secondé les intentions et les recherches de l'auteur. Le résultat a répondu à l'effort et nous y avons gagné un ouvrage vraiment complet dont nul historien du XVII[e] siècle musical ne saurait désormais se passer

Henri Quittard.

J. Haydn.

Haydn (1732-1809), *d'après le livre récent de* Michel Brenet. — Voici un grand maître, auquel l'orchestre moderne est redevable de sa constitution, — mais un maître un peu délaissé, comme tant d'autres ! Parcourez les programmes de nos grands concerts dans ces dernières années : combien de fois y trouverez-vous le nom de Haydn ?... L'art musical s'est enrichi, de nos jours, de formes extraordinaires ; il s'applique à refléter une humanité de plus en plus déséquilibrée et mouvementée. Le public éclairé doit concilier pourtant un goût très vif, mais non sans réserve, pour la musique contemporaine, avec un goût non moins sincère et non moins éclectique pour la musique classique. On peut, en effet, éprouver un plaisir raffiné aux préciosités délicates de l'*Après-midi d'un Faune*

ou aux descriptions héroï-comiques de l'*Apprenti Sorcier*, et tout de même se réjouir d'entendre la *Symphonie des enfants* ou le *Quatuor des oiseaux*. La liberté d'oser tout ce que l'imagination peut inventer, qui ne fut accordée, selon Horace, qu'aux peintres et aux poètes, a été revendiquée, depuis le siècle dernier, par les musiciens.

Ils en usent parfois jusqu'à introduire de force la musique dans un domaine qui n'est pas le sien, et où, ne sachant pas toujours ce qu'elle y peut faire, elle se trouve mal à l'aise pour exprimer rien de bien intelligible. Nous ne refusons pas aux œuvres de ces compositeurs compliqués des efforts d'attention et d'étude qui n'obtiennent pas toujours leur récompense, mais il nous plaît, au sortir de ces forêts dramatiques et obscures, de retrouver, sous la lumière du ciel et devant un large horizon, les lignes simples d'une architecture attique. La parole de Gounod, « je ne puis supporter cette musique, et pourtant elle me dégoûte de toutes les autres », est considérée maintenant comme une boutade sans portée, et notre jugement plus compréhensif, élargi par une culture musicale plus étendue et plus raisonnée, admet les genres contraires, reconnaît que la musique a évolué, comme tout avec elle, et que la justice commande vis-à-vis des différentes écoles une attitude non d'ostracisme, mais de réconciliation.

Le livre que M. Michel Brenet vient de consacrer à Haydn est inspiré de cette équitable philosophie, bien qu'à vrai dire il tende moins à exposer des systèmes qu'à faire œuvre de vulgarisation. Il comprend deux parties égales, « la vie » et « l'œuvre », division qui peut sembler, à la rigueur, conventionnelle, car pour bien juger l'une et l'autre, il faut les rapprocher continuellement, mais qui rend la lecture plus facile et plus agréable. M. Michel Brenet, qui a publié sous d'autres titres des ouvrages d'histoire musicale fortement documentés, a voulu ici dissimuler son érudition ou plutôt la mettre à la portée du public.

Il rend au maître de chapelle d'Esterhay un hommage auquel l'Allemagne va ajouter bientôt, à l'occasion du centenaire de sa mort (31 mai 1809), d'éclatantes manifestations. Et il faut reconnaître que si M. Michel Brenet a largement utilisé les travaux des musicographes allemands comme ceux de Hugo Riemann, il a mis en lumière avec une parfaite exactitude, avec la conscience d'un écrivain qui aime son sujet, les traits caractéristiques d'Haydn et de son œuvre colossale.

*
* *

Et comment ne pas l'aimer, le *papa* Haydn, comme l'appelaient ses musiciens de la chapelle d'Esterhay par déférence pour sa bonté et sa bonhomie autant que pour son génie ? Né à Rohrau-sur-Leitha, le 1er avril 1732, d'un père charron et d'une mère cuisinière, il apprend un peu de musique à l'école, et dès l'âge de 9 ans, est remarqué pour sa jolie voix de soprano par Reuter, maître de chapelle à Saint-Etienne, qui l'emmène à Vienne comme enfant de chœur. « C'est là, dit Hugo Riemann, que Haydn reçut, à côté de l'enseignement du chant, du piano et du violon, une bonne instruction primaire, mais, fait curieux, il n'eut aucune leçon de théorie musicale. Une ou deux fois seulement Reuter le fit venir auprès de lui et lui expliqua plusieurs choses intéressantes. Mais le petit homme n'en composait pas moins déjà avec entrain et s'essayait à des devoirs difficiles. » Ainsi donc, il faut l'établir dès maintenant, Haydn a vécu au milieu

d'un monde de chanteurs et de musiciens, il a entendu et exécuté lui-même beaucoup de musique, surtout celle des Italiens, mais il n'a été sous la direction d'aucun maître Ce qu'il a composé est le produit de son génie. éveillé et secondé par la société au milieu de laquelle il a vécu. Sa musique n'appartient pas à une école ; elle met en œuvre les matériaux, mélodies, rythmes et formes, que son temps lui a apportés et que son imagination intarissable a enrichis et fécondés.

La mue de sa voix l'oblige, vers dix-huit ans, à quitter son emploi de soprano ; il trouve alors, grâce à l'obligeance de Métastase, et chez le compositeur Porpora, une place qui tenait le milieu entre celle d'accompagnateur et celle de domestique. Mais les musiciens et les « artistes » du XVIII[e] siècle n'avaient d'autre parti, quand ils n'étaient pas encore parvenus au succès et à la fortune, que de servir chez un maître, qui leur assurait le couvert, le vivre et un modeste traitement, et à qui, en retour, ils engageaient tout leur temps, promettaient toutes leurs compositions et qu'ils suivaient dans ses divers déplacements. Il passe ainsi deux ans chez Porpora où, comme on dirait aujourd'hui, il se fit de belles relations et connut notamment Gluck, puis deux ans chez le comte Morzin ; celui-ci ayant dû congédier son orchestre, il reste quelques mois sans place, mène à Vienne une vie de pauvreté et de travail, et enfin est appelé par le prince Paul-Antoine Esterhazy comme maître de chapelle à Eisenstadt où le prince entretenait une chapelle particulière d'une vingtaine de musiciens, laquelle fut portée par le prince Nicolas-Joseph, frère et héritier du premier, jusqu'à trente, sans compter les chanteurs. En 1769, l'orchestre fut transporté dans le magnifique château d'Esterhay, au bord du lac Neusiedel. Un caractère plus ombrageux se fût mal accommodé de la discipline sévère du château, de la condition subalterne où les musiciens étaient tenus, comme les serviteurs de tout ordre. Le maître de chapelle était obligé (ceci nous est attesté par une note sèche et brève à lui adressée en 1765, à la suite, sans doute, de quelques négligences) de veiller au bon entretien des instruments ; de conserver, dans les armoires à ce destinées, toutes les parties musicales servant aux exécutions ; de faire travailler les choristes ; de réunir, même en l'absence du prince, tous les musiciens dans la salle des officiers pour y donner deux concerts ; d'adresser tous les quinze jours au prince un rapport détaillé contenant les noms de ceux qui auraient commis quelque faute dans le service ; enfin « d'avoir à se montrer plus assidu que par le passé à la composition et principalement à celle des morceaux que l'on peut exécuter sur la viole de gambe » (instrument favori du prince).

Et quand le prince était présent, sa chapelle était chaque jour à sa disposition ; elle devait, revêtue de sa livrée, égayer ses repas, rehausser l'éclat de ses réceptions et de ses fêtes, exécuter des compositions que le maître de chapelle écrivait le matin, qu'il faisait lire et répéter l'après-midi, et jouer solennellement le soir. Quand survenait un anniversaire, une visite, une cérémonie religieuse ou profane, il devait écrire de même une musique nouvelle appropriée à la circonstance. Il était également chargé de pourvoir d'opéras et de divertissements le théâtre du château.

Une tâche pareille ne semble pas avoir rebuté ni aigri Haydn. Sa bonne humeur et sa bonne santé n'en furent jamais altérées. S'il recevait du prince des remontrances trop vives, il ne se vengeait pas sur les musiciens de sa chapelle qui le trouvèrent invariablement bienveillant et bon. Il faisait des promenades à pied dans le parc ; il aimait la pêche et pouvait souvent satisfaire ce goût des

cœurs simples sur le magnifique étang du château. Il cultivait la chasse et il ne lui était pas interdit parfois d'exercer dans les magnifiques forêts du prince une adresse dont il était fier. Il appréciait fort la bonne cuisine et il est à penser que l'ordinaire du château lui permettait souvent de se régaler de fins morceaux. En somme il vivait, heureux et laborieux, dans une « prison dorée », dont il ne songeait nullement à s'évader. « Levé de bonne heure, écrivait-il au compositeur Schulz en 1770, sitôt habillé je me mets à genoux et je prie Dieu et la sainte Vierge que tout me réussisse encore aujourd'hui. Après que j'ai pris un petit déjeuner, je m'assieds à mon clavier et je commence à chercher. Si je trouve tout de suite, cela marche vite, sans beaucoup de peine. Mais quand cela n'avance pas, je reconnais que j'ai perdu la grâce par un péché quelconque, et alors je me remets à prier jusqu'à ce que je me sente pardonné. » Des manuscrits portent souvent, en place de signature, *Laus Deo et Virgini Mariæ*. Cette fraîcheur de sentiments n'est-elle pas exquise ? Une foi religieuse si profonde et si naïve n'est-elle pas touchante ? Elle le soutenait et le réchauffait encore la veille de sa mort. Ses amis de Londres ayant voulu, en 1808, « le faire jouir d'un dernier triomphe, Salieri dirigea une exécution de *la Création* : ils l'amenèrent, sur un fauteuil roulant, dans la salle du concert, où le public le reçut par de chaleureux applaudissements ; dès le commencement, l'agitation d'Haydn fut extrême ; lorsqu'éclata le splendide fortissimo : « Et la lumière fut, » il se leva, et, montrant la voûte, dit : « Elle vient de là haut ! » au milieu des démonstrations enthousiastes des assistants (1).

Le premier élément qui éclaire la musique de Haydn est donc tiré de son caractère et de son tempérament. Il aimait la nature, il jouissait d'une parfaite santé, il avait une foi enfantine, il n'était obsédé par aucune grande passion.

Un autre élément à considérer, c'est l'orchestre. « Me trouvant à la tête d'un orchestre entièrement soumis à mes ordres, je peux faire des expériences, éprouver des effets ; séparé du reste du monde, je n'ai à m'inquiéter de rien (le couvert et le vivre !) et je suis forcé d'être original » (2). L'orchestre, pour les ressources duquel sa musique était conçue, se composait à l'origine de 5 violons, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 1 organiste, 2 cantatrices soprani, 1 cantatrice contralto, 2 ténors, 1 basse, — qui furent renforcés, un peu plus tard, sans doute de quelques archets, d'une flûte, de 2 clarinettes et de 2 timbales.

Des divertissements au nombre de 66, 20 concertos pour piano, 9 concertos pour violon, 6 pour violoncelle, 16 pour d'autres instruments, 77 quatuors pour instruments à archet, 35 trios pour violon, violoncelle et piano, 3 trios pour flûte, violoncelle et piano, 30 trios pour d'autres combinaisons, 4 sonates pour violon, 175 morceaux pour viole de gambe, 53 sonates divertissements pour piano, 7 nocturnes, un nombre indéfini de menuets d'allemandes, de marches, de messes, de *Stabat*, de *Te Deum*, de chants religieux, plus de 20 opéras pour le théâtre du prince, tel est l'ensemble des œuvres dont l'orchestre du prince fut l'interprète. Il ne faut pas à Haydn de ressources plus étendues pour exprimer ses pensées, reproduire et décrire la nature dont son âme était ravie (symphonies de *la Poule*, de *la Chasse*, de *l'Ours*, poème des *Saisons*), et la foi religieuse qui l'a éclairé et

(1) M Brenet, *Haydn*, p. 90.
(2) Conversation rapportée par Dies, son contemporain et son premier biographe.

soutenu jusqu'à son dernier jour, enfin toute la vie viennoise depuis la tendresse la plus naïve jusqu'aux joies les plus follement extravagantes. « Parti du quatuor à cordes, il arrive, avec ses grandes symphonies de Londres, à l'orchestre dont Beethoven, jusqu'à la *Symphonie héroïque*, se contentera. »

Ainsi donc, la plupart des œuvres de Haydn, celles du moins qu'il faut placer entre 1760 et 1790, ont été écrites pour le divertissement d'un grand seigneur, ou le luxe de son train de maison. Ses compositions religieuses elles-mêmes semblent faites pour prolonger à l'église le concert commencé dans la salle des fêtes, et on a pu dire de lui que l'impropriété de ses messes est chose aussi incontestable que l'intégrité de sa croyance. Pohl rapporte que Haydn répondit un jour au reproche qu'on lui faisait d'avoir écrit des messes qui manquaient parfois de gravité : « Je ne sais pas les écrire autrement ; lorsque je pense à Dieu, mon cœur est tellement plein de joie que mes notes coulent comme d'une fontaine ; et puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux, il me pardonnera de l'avoir servi joyeusement. » Cependant, il faut mettre à part la « Suite de sept sonates avec une introduction et à la fin un *terremoto* », composée en 1785 pour l'orchestre, sur les sept dernières « paroles de notre Rédempteur sur la croix », et l'oratorio de la *Création* où, s'il y a toujours une abondance d'images descriptives, l'accent lyrique et religieux domine et pénètre l'œuvre tout entière.

Ses opéras, dont aucun n'a survécu et qui eurent même, en son temps, quelque peine à être représentés à Vienne où le prince Esterhazy passait trois mois chaque année, le laissent bien loin de Gluck, de Grétry et de Mozart, ses contemporains. La musique qu'il écrivit sur des livrets de rencontre, empruntés à des auteurs italiens, l'*Incontro improviso*, l'*Isola disabitata*, la *Vera Costanza*, n'eurent que peu de succès. Ses lieder et ses cantates n'en obtinrent pas davantage, sauf peut-être *Ariane à Naxos*, écrite pour une voix seule et exécutée à Londres. Et Reichardt a porté, du vivant même de Haydn, ce jugement, qui a été ratifié par la postérité : « Je crois que les meilleurs critiques sont d'accord avec moi pour préférer la musique instrumentale de Haydn à sa musique vocale. Peut-être son génie est-il gêné par ces paroles : beaucoup de cantatrices ne sont pas satisfaites de sa façon d'écrire pour les voix. Le théâtre n'est pas son affaire. »

Le véritable élément de Haydn en effet, c'est la symphonie et l'orchestre. Il n'a pas sans doute inventé de toute pièces le quatuor à cordes et la symphonie. Avant même le XVIIIe siècle, la *suite* est coordonnée et l'ossature du quatuor et de la symphonie à peu près déterminée. La symphonie florissait avant lui, et s'il n'est pas établi par des preuves matérielles que Haydn ait connu les œuvres de ses devanciers, il est très probable qu'il n'ignorait pas les symphonies qui furent exécutées à Vienne durant son séjour dans cette ville, et notamment les œuvres de son maître de chapelle de Saint-Etienne, J. Georges Reuten. Il paraît certain, enfin, que les œuvres de Ph.-Emmanuel Bach étaient parvenues jusqu'à lui.

Ce qui lui appartient en propre, ce qui constitue la contribution de son génie dans la création de la musique d'orchestre, c'est d'avoir, selon l'expression d'H. Riemann, individualisé les instruments d'orchestre et de les avoir dotés chacun de leur langage propre et, ajouterons-nous, d'avoir exprimé la virtuosité et établi entre eux un équilibre et des rapports de sonorité et d'expression qui, en constituant l'unité et l'homogénéité de l'orchestre, ont accru sa puissance. Les symphonies de Mozart et de Beethoven témoignent elles-mêmes qu'avec ces moyens et ces ressources, le génie peut exprimer les pensées les plus variées et les

plus hautes. Si l'on adjoint aux instruments que nous avons énumérés deux ou trois trombones, on a le grand orchestre tel que l'ont employé non seulement Beethoven dans ses grandes symphonies, mais aussi les symphonistes de la période suivante et jusqu'à nos jours...

Nous aurions à raconter les relations amicales de Mozart et de Haydn, l'admiration qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre et la suprématie qu'ils s'attribuaient réciproquement dans l'opéra ou dans la symphonie ; puis, les deux voyages que Haydn fit en Angleterre après la mort du prince Esterhazy, l'enthousiasme qu'il y provoqua et qui se répercuta jusqu'à Vienne, où il avait été jusque-là trop confondu avec des musiciens médiocres ; enfin ses derniers jours dans sa maison de Vienne, où il eut la douleur de voir les Français envahir son pays et la fierté de recevoir d'un officier de Napoléon un hommage qui le toucha.

Nous emprunterons, pour finir, au livre de M. Brenet, la conclusion de cet article :

« C'est à Henri Heine que nous demanderons de définir la poésie de Haydn, en détournant de son sens une phrase que l'auteur des *Reisebilder* écrivait à propos de Monsigny ; dans la musique des *Saisons*, des quatuors, des symphonies, nous trouvons bien la grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des bois, un naturel vrai... et même de la poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente ; mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans morbidesse, je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. » A. C.

G. Verdi.

(1813-1901). — Verdi, malgré les progrès étonnants de la musique depuis une vingtaine d'années, reste une grande figure dans l'histoire de l'art. Le public aimera longtemps encore des opéras comme *Ernani* (1844), *Rigoletto* (1851), le *Trouvère* (1853), *La Traviata* (1856, 1re représentation à Paris, après celle de Venise, le 6 mars 1853), *Don Carlos* (1867), *Aïda* (1871), *Otello* (1886)... M. Henry Roujon, membre de l'Institut et secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux Arts, que la *Revue musicale* s'honore de compter parmi ses plus éminents collaborateurs et ses meilleurs amis, veut bien nous communiquer le texte de la très belle notice sur la vie et les travaux de Verdi qu'il a lue récemment à l'Académie. Nous en extrayons les pages où le maître écrivain caractérise l'évolution de Verdi à partir de 1855.

Il était alors — il est encore — pour les renommées artistiques les plus hautes une consécration que Paris seul pouvait conférer. Plus d'une fois Verdi avait été notre hôte. Il n'avait pourtant jamais travaillé pour le public parisien. Le Gouvernement impérial préparait l'Exposition universelle de 1855. La direction de l'Opéra méditait d'imposantes solennités théâtrales. A qui commander un ouvrage pour la fête colossale qui se préparait ? à Auber ? à Halévy ? à Berlioz ? C'eût été au moins légitime. Nous avions déjà, parfois au détriment des nôtres, la coquetterie de l'hospitalité. Le choix des directeurs de l'Opéra se porta sur Verdi. Scribe, chargé de lui fournir un livret, choisit les *Vêpres siciliennes*. Ce n'était point un sujet essentiellement français ; mais le patriotisme italien nous était cher, quoi qu'il eût fait en des temps très lointains. Cette représentation des *Vêpres siciliennes* fut un événement historique. Toute la colonie italienne de Paris vint y passer la revue de ses forces. Sans avoir jamais fait de politique, Verdi

était un des hommes représentatifs du Risorgimento. Depuis *Nabucco*, sa musique conspirait. Son nom servait de formule cabalistique aux conjurés de l'indépendance. Tous les opprimés de l'univers avaient les yeux tournés vers la France. Les poètes revendiquaient pour notre pays le rôle du champion du droit.

Lève-toi, lève-toi, magnanime Italie !

s'écriait l'un d'eux (1);

La France te viendra, les deux ailes ouvertes,
Par la route de l'aigle et de la liberté.

On sentait, en 1855, que la poésie prédisait juste et que la France allait venir. Elle vint. Entre les deux nations latines se scella la fraternité des armes. Aucune des deux ne l'a oublié. Il y a quelques semaines, un passant visitait, dans le vieux Castello des Visconti et des Sforza, le musée du Risorgimento. Quel merveilleux conservateur de souvenirs est le patriotisme italien ! Tous les ouvriers du grand œuvre, soldats, tribuns, poètes, artistes, ont là leur vitrine. Dans ces reliquaires d'héroïsme la part de la France est largement faite ; les turbans de nos zouaves y voisinent avec les chapeaux emplumés des bersaglieri. Verdi a sa chapelle, où sont rangés tous les témoignages de sa gloire. En se penchant sur ces documents jaunis, on en découvre plus d'un de langue française. Nous est-il permis d'en concevoir quelque orgueil ? Messieurs, ce titre de membre de l'Institut de France, dont vous êtes si jaloux, prenez-le donc, lorsqu'il s'adresse à Verdi, dans son sens le plus généreux et le plus large. En 1864, après les succès d'un *Ballo in maschera* et de la *Forza del Destino*, l'Académie des Beaux-Arts l'appelait à la succession de Meyerbeer. Il prenait place dans notre compagnie en qualité « d'associé étranger ». Ne trouvez-vous pas qu'avec sa froideur administrative, cette qualification a, cette fois, quelque chose d'inexact et d'incomplet ? Il n'était pas un étranger, celui-là ! Nous étions des siens, il était des nôtres. Entre son pays et la France s'était conclu un pacte sacré.

Cette large hospitalité, dont elle est prodigue, la France l'offrit à Verdi une fois de plus. En 1867, nous conviâmes le monde entier à venir contempler le spectacle de ce que nous prenions pour le bonheur. Les souverains de l'Europe étaient nos hôtes. Nous traitâmes Verdi en tête couronnée. L'Opéra monta *Don Carlos* somptueusement. L'œuvre nouvelle était attendue avec une respectueuse curiosité. Elle étonna. Les partisans de l'italianisme accusèrent Verdi de passer à l'ennemi. Ceux-là mêmes qui lui avaient reproché ses rythmes trop faciles, une orchestration trop sommaire, que sais-je encore ? ne lui surent aucun gré d'adopter un style plus sévère. Les passions musicales ont été, de tout temps, ainsi qu'il convient à des passions, d'une superbe injustice. C'est une querelle, qui dure encore, de savoir si l'âpre et spontané génie de Verdi s'est grandi en changeant de méthodes. N'attendez point de moi, et pour cause, que j'ose me prononcer dans un pareil débat. Aussi bien, me rappelé-je cette sentence, proférée par mon grand confrère Saint-Saëns : « On ne parle pas musique. » Mais j'ai eu la fantaisie de relire les feuilletons que la critique de 1867 consacra à *Don Carlos*. Ils m'ont paru désespérément contradictoires. Avec ce qui a été imprimé en toutes les langues du globe, pour ou contre toutes les grandes œuvres, on

(1) Leconte de Lisle : « A l'Italien » (*Poèmes barbares*).

ferait une sorte de *Corpus* à l'usage des profanes. Ils y prendraient une précieuse leçon de prudence et de modestie. Était-il vrai que Verdi fût tout à coup devenu un autre que lui-même? Revêtir un habit d'emprunt, c'est un tour d'adresse dont sont capables les personnalités banales. Verdi était trop le fils de son terroir pour se déraciner. Mais s'il était de son pays, il était aussi de son temps. Autour de lui, le drame lyrique avait évolué. Son oreille subtile sut percevoir les bruits annonciateurs d'un ordre nouveau. Moins intelligent du mouvement moderne, il aurait pu persister dans son ancienne formule et l'imposer du haut de sa gloire. Moins jaloux de son originalité, il eût pu aller grossir l'armée des imitateurs. Il sut n'être ni un réfractaire ni un repentant. Il disait finement : « La musique de l'avenir ne me fait pas peur. »

Ne pas avoir peur du perpétuel changement qui bouleverse les idées et les mœurs, ce n'est pas toujours aussi facile qu'on semble le croire. Comment, dans le chaos des choses qui se détruisent, discerner la clarté de celles qui se fondent? Un grand écrivain contemporain, habile à parer l'antique pyrrhonisme de grâces rajeunissantes, conseille d'user à l'égard des nouveautés les plus troublantes, d'une courtoisie qui a ses dangers. Son héros favori rencontre un jeune poète qui lui dit des vers d'une sonore et impénétrable obscurité. M. Bergeret n'y comprend rien, mais il se contente de sourire, de peur « d'outrager la beauté inconnue ». C'est là assurément une prudente méthode pour s'épargner des repentirs. Le public d'aujourd'hui en use largement. Il accepte que le juste, le vrai et le beau se présentent à lui sous des figures inquiétantes. Quelqu'un a prétendu que cette largeur d'intelligence venait de la fausse honte de « ne pas paraître assez avancé ». Beaucoup de gens ne sont si hardis que parce qu'ils ont peur d'avoir peur. On n'empêchera point les esprits chagrins de se demander — je ne parle que d'art — si le moment ne serait pas venu d'avoir un peu peur... Mais il n'est que temps de revenir à Verdi.

Non, l'auteur de *Don Carlos* n'abdiquait pas ; il évoluait. Son éloquence enflammée s'imposait la loi des grammaires ; sa fougue se disciplinait. Et puis, tout cela dit, il restait passionnément, jalousement italien. Qu'elles vinssent d'Allemagne ou qu'elles vinssent de France, les influences trouvèrent en lui un esprit souple au service d'une imperturbable volonté. Depuis trente ans, le rude paysan lombard labourait son champ. Les semences avaient germé, le ciel avait béni son effort. Voici que le vaillant ouvrier entend parler de méthodes nouvelles, ignorées des ancêtres. Il a trop de sagesse pour s'obstiner dans des routines condamnées. Il fait venir les manuels où sont décrits ces procédés modernes, il s'informe, il profite, il progresse. Mais ses pieds restent attachés au champ héréditaire ; il se cramponne à la vieille charrue. « Eh quoi ! lui disent les bonnes gens qui l'ont vu naître, est-il vrai que vous ayez changé ? — Regardez-moi, répondit-il ; avec quelques rides et le halo de l'expérience, n'ai-je pas le même visage ? Regardez ma moisson dernière. N'est-ce pas toujours le même blé qui pousse sur le champ natal où je veux mourir ? »

Exemple peut-être unique dans l'histoire de l'art : ce maître illustre acceptait de se refaire une éducation, sans rien renier de son idéal. Cette attitude imposa silence à l'envie elle-même. La renommée de Verdi s'universalisa.

Henri Roujon,
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Publications et exécutions récentes (1).
Ch. Lenepveu.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. CHORALE DES JEUNES FILLES DE PARIS. FUGUE A 4 PARTIES, POUR VOIX DE FEMMES, SUR LE MOT « ALLELUIA », PAR M. CH. LENEPVEU, MEMBRE DE L'INSTITUT, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE. — Nos lecteurs savent que, depuis quatre ans, il existe une « Chorale des lycées de jeunes filles de Paris », à laquelle j'ai des raisons toutes particulières de m'intéresser, et qui pourrait faire valoir ses titres à un véritable « record ». Il n'en est pas, en France, de plus nombreuse. Elle est divisée en autant de sections qu'il y a de lycées ; et ces sections, qui reçoivent tous les ans un programme d'études commun, se réunissent au mois de mai pour donner un concert. Voici de quels éléments elle est formée : lycée Fénelon, 170 choristes ; lycée Lamartine, 134 ; lycée V. Hugo, 137 ; lycée Molière, 102 ; lycée Racine, 70 ; cours Spinoza (XIe et XXe arrondissement), 27 ; soit, en tout, 640 chanteuses, âgées de 14 à 18 ans. Un tel effectif grossit chaque année. (Nous avons aussi une petite chorale, composée de 396 fillettes âgées de moins de 14 ans, et qui, en certaines occasions, peut se joindre à la grande). Le répertoire se compose de deux parties distinctes : 1° des airs populaires, successivement choisis dans les diverses provinces de la France ; 2° des compositions d'auteurs classiques et d'auteurs contemporains. Pour cette seconde partie du programme, ont été chantées, jusqu'à ce jour, des œuvres de R. Schumann, de Beethoven, de Gluck, de Rameau, de C. Franck, de B. Godard, de F. David, de Massenet, de Saint-Saëns, de Marty, de Bourgault-Ducoudray, de Pierné. Les voix sont pures et d'un timbre exquis ; la justesse et l'ensemble excellents. Un souffle d'enthousiasme anime parfois ces jeunes musiciennes...

Il y a un écueil : c'est de faire chanter aux jeunes filles l'éternelle romance au printemps, aux fleurs, aux oiseaux ; en un mot, des fadaises. Pour rompre nettement avec les vieilles routines et aussi pour stimuler, par la difficulté proposée, le zèle de nos élèves, j'ai voulu demander à un maître contemporain, d'un goût sûr et d'une technique éprouvée, d'écrire, pour la chorale des lycées de jeunes filles, une fugue à 4 parties, sur ce simple mot : *Alleluia* ! — une fugue sans trop de vocalises, et ne dépassant pas le *sol* au grave, le *la* à l'aigu. Cette tâche difficile, (car il est bien malaisé de faire mouvoir 4 parties en un si petit espace !) je l'ai proposée à M. Lenepveu, en faisant appel à son dévouement et à sa bienveillance, comme à son grand talent. A qui pouvais-je mieux m'adresser, pour avoir une belle construction classique, qu'à l'éminent professeur du Conservatoire ? Voilà longtemps que M. Lenepveu, on peut le dire sans flatterie, est le « Maître des Maîtres ». En effet, la plupart des prix de Rome sont ses élèves. Voici les noms de ceux que ses leçons ont conduits au triomphe :

1ers *grands prix*. — 1. Max d'Ollone en 1897.
2. Charles Levadé en 1899.
3. André Caplet en 1901.
4. Aymé Kunc en 1902.

(1) Nous reprendrons prochainement la publication du cours fait au Collège de France par M. Jules Combarieu sur l'*histoire du drame lyrique* (période moderne).

5. Raymond Pech en 1904.
6. Victor Gallois en 1905.
7. Marcel Rousseau en 1905.
8. Louis Dumas en 1906.
9. André Gailhard en 1908.

1ers *seconds grands prix.* — 1. Crocé-Spinelli en 1897.
2. Léon Moreau en 1899.
3. Paul Pierné en 1904.
4. Philippe Gaubert en 1905.
5. Jules Mazellier en 1907.

Mentions honorables. — 1. Louis Brisset en 1899.
2. Edouard Flament en 1908.

Quand on a de pareils états de service, on peut dire qu'on est utile à son pays. Dans l'art musical contemporain, M. Lenepveu est une force conservatrice et régulatrice qui, pour agir loin du bruit, n'en est pas moins précieuse, car elle maintient des traditions de logique et de sagesse et fait un équilibre nécessaire aux tendances révolutionnaires, — qui d'ailleurs, elles aussi, sont très légitimes. Et comme compositeur, M. Lenepveu a écrit de très belles pages, entre autres celles d'un *Requiem*, auquel nous consacrerons une étude spéciale dans notre prochain numéro.

Cette fugue, savamment mais assez librement traitée, a beaucoup de caractère et de charme; elle n'est pas trop difficile pour de jeunes chanteuses. Les vocalises pourront être quelquefois partagées entre les voix. Bien que cette composition soit purement vocale, les parties pourraient être reproduites par un harmonium qui, avec des jeux doux, soutiendrait les exécutantes (par exemple, pour la pédale de *sol*...). Cette nouveauté sera l'occasion d'un sérieux progrès dans les lycées. Il est très heureux qu'une telle pensée ait trouvé sa réalisation, et je tiens à remercier M. Ch Lenepveu pour la parfaite bonne grâce avec laquelle — malgré un deuil récent — il a bien voulu répondre à mon appel.

J. C.

CONCERTS COLONNE: M DEBUSSY. — LA « SYMPHONIE HÉROIQUE ». — Le 15 novembre, première audition de trois nocturnes de M. Claude Debussy, *Nuages, Fêtes, Sirènes.* Musique délicate, vaporeuse, lunaire (encore que les *Fêtes* aient plutôt la couleur d'un tableau oriental, d'une danse mouvementée sous un ruissellement de lumières). L'impressionnisme de M. Debussy ne nous a d'ailleurs rien apporté de nouveau dans ces « paysages », cependant exquis. Ses sonorités particulières, ses accouplements de timbres, ses combinaisons de harpes, de pizzicati de cordes, nous sont déjà familiers. Mais tout cela trouve son emploi naturel dans des sujets de cette nature, plus que dans le drame ou au théâtre. M. Debussy est plus fait pour exprimer des paysages qui sont des « états d'âme » que pour remuer des passions profondes ; il donne alors à sa musique une telle couleur, qu'un décor à côté ne peut être qu'un accessoire inutile et encombrant.

Le succès des trois nocturnes a été très vif.

M. Lucien Capet a interprété un poème d'E. Chausson pour violon et orchestre, d'une note à la fois douloureuse et brillante, où la recherche de l'expression

n'a pas empêché la recherche de la virtuosité. M. L. Capet a abordé et résolu les difficultés de cette exécution avec une parfaite aisance, un goût sobre et sûr, et une sonorité d'une justesse, d'une délicatesse tout à fait admirables.

J'arrive à l'*Héroïque*, entendue au même concert. Est-ce que la fréquentation des modernes a fait oublier à l'orchestre et à son chef le traitement qu'on doit aux classiques ? Ou plutôt M. Colonne, à force de chercher des effets de sonorité, oublie-t-il que la première qualité, la première nécessité d'interprétation des symphonies de Beethoven, c'est le rythme ? Il nous a paru que la marche funèbre notamment n'avait pas été « articulée » et rythmée comme il convient. Le public se réjouit toujours de ces effets de douceur, de *pianissimo*, où M. Colonne est passé maître. Le succès a été grand. Mais le succès n'est pas tout...

Cette symphonie, pour l'intelligence de laquelle le surnom d'« héroïque » est parfaitement inutile, est le triomphe de l'accord parfait ; dès le début :



De la troisième mesure de ce thème initial est tiré le contre-sujet des basses, un peu plus loin, dans un épisode :



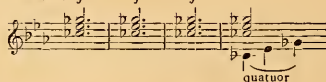
De la première mesure de ce même thème initial est tiré aussi l'épisode final par mouvement rétrograde :



On le retrouve, après la modulation de nouveaux épisodes en *mi* ♭ mineur, puis en *sol* ♭ majeur, dans le continuo des basses qui souligne une pédale :



On le retrouve en mineur :

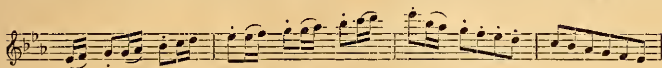


Il reparaît, dissonance dont la hardiesse étonna les premiers exécutants, sous une pédale de seconde avant le brillant tutti :





On le retrouve enfin une dernière fois dans le finale sous forme d'arpège :

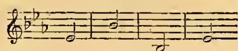


Après la marche funèbre, j'entends encore le trio du *Scherzo* :



L'*Allegro molto* qui termine cette grandiose composition est une des plus belles œuvres qui existent en musique.

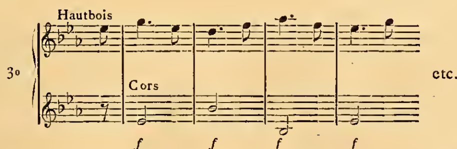
Un des thèmes sur lesquels s'exerce la verve exubérante et le génie de Beethoven, est tout simplement (Cf. le *finale fugato* des variations, op. 35) :

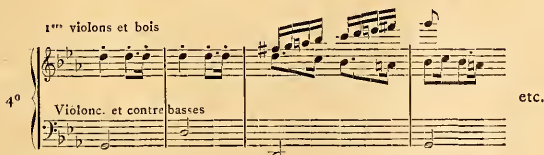


que nous voyons successivement paraître, grâce à une fantaisie délicieuse, non sans humour à l'occasion, avec quatre contre-sujets :









Suit une nouvelle fugue, dont le sujet est encore le même thème, mais avec mouvement contraire :



Je gage que l'accord parfait ne se trouve pas aussi souvent dans la musique de M. Debussy !

Et si je relève ces traits de technique admirablement ingénieuse, facile et souple, c'est pour conclure en affirmant : qu'on peut faire des chefs-d'œuvre incomparables avec des éléments très simples, sans se mettre l'esprit à la torture pourvu qu'on sache très bien son métier ; que Beethoven, ici comme dans les autres symphonies, a une verve, une jeunesse d'inspiration et une légèreté de main que n'attriste jamais le « mal du siècle » dont on a cru sa pensée atteinte ; qu'en ajoutant ce mot « héroïque » à son œuvre, il a fait plutôt une maladresse ; que les jeunes compositeurs, ambitieux d'être applaudis, doivent beaucoup piocher la fugue — en se mettant d'abord à l'école des Th. Dubois, des Lenepveu, des Caussade, des Gédalge, — et surtout, se maintenir en joie, en belle humeur de jeunesse et en bonne santé morale, sans s'imaginer que le public attend d'eux des excentricités ou une musique pour porter le diable en terre. — S.

Deux mots seulement sur le concert du 21, brillamment dirigé par M. Pierné. Le finale de la 4e symphonie de Beethoven a été joué trop vite, et de façon peu classique. Les chefs d'orchestre, en général, cherchent l' « effet » ; or, dans les symphonies, il n'y a pas d' « effets » (au sens vulgaire et inférieur du mot). Par contre, le motif du *Prélude à l'après-midi d'une Faune*, a été joué par la flûte de façon élégiaque, langoureuse et sentimentale ; on aurait voulu plus de franchise et une pointe de malice... Tout le reste du concert (malgré le programme un peu surchargé) fut excellent, avec Mme Mellot-Joubert dans les *Croquis d'Orient* (Debussy et Fauré mélangés) de M. Huë. — H.

Société des concerts du Conservatoire (concert extraordinaire, a la mémoire de Georges Marty et au bénéfice de sa veuve). — Qui donc aurait pu prévoir, au dernier concert de la saison passée, que Georges Marty ne monterait plus à ce pupitre où il avait fini par s'imposer, triomphant de la sourde hostilité que les abonnés lui avaient manifestée à ses débuts ? La Providence a d'impénétrables mystères et formule d'inexorables arrêts... Lorsque Marty succomba, après une brève maladie, ce fut avec stupeur que tous ceux qui l'avaient connu apprirent cette nouvelle, et les sympathies que Mme Marty rencontra en cette triste circonstance durent apporter un peu de consolation à son cœur de femme et d'artiste. Et déjà la Société des concerts a dû se choisir un autre chef ; *uno avulso non deficit alter*..... M. André Messager, qui n'avait d'ailleurs pas posé sa candidature, a été choisi, d'acclamation, comme second rameau d'or. C'est un musicien, et c'est un chef. Calme, froid, correct, c'est bien l'homme qu'il faut, et l'accueil que lui ont fait les musiciens et le public lors de son apparition sur

l'estrade du Conservatoire lui ont confirmé que l'opinion lui était favorable. Le concert dont je vous entretiens était hors de série. Nos confrères Dandelot et Stoullig en avaient pris l'initiative dans le but d'en faire bénéficier la veuve de Georges Marty, et les listes de souscription qui parurent successivement dans les gazettes se couvrirent de noms marquants. Ce fut donc devant une brillante chambrée que M. André Messager fit j'allais presque dire ses débuts.

La séance, qui aurait pu comporter quelques œuvres de G. Marty, commençait du moins par une ouverture du maître si prématurément disparu, l'ouverture de *Balthazar*, qui figure parmi les « envois de Rome ». Construit sur une mélodie syncopée chantée d'abord par la clarinette, qui se développe ensuite dans tout l'orchestre, ce morceau aboutit à un formidable ensemble des cuivres graves d'où surgissent des gammes alternées des bois et des cordes; puis le calme renaît, célébré par le violon solo. Cette ouverture, d'une forme très webérienne, a le mérite d'être très claire et très compréhensible. Ce sont là des qualités que Marty ne perdit pas par la suite, et si la vie lui avait laissé des loisirs, il eût certainement produit des œuvres dignes de rester. Le bagage qu'il laisse est des plus honorables et montre des qualités solides qui dans l'avenir n'auraient pu que s'affirmer.

L'on attendait M. Messager dans la direction de la 9[e] *Symphonie* de Beethoven qui terminait la séance. Pourquoi relègue-t-on toujours la 9[e] à la fin du programme ? Est-ce au moment où l'attention de l'auditeur commence à éprouver quelque lassitude que l'on doit lui faire entendre cette œuvre dont l'exécution dure plus d'une heure, et qu'il faut suivre avec l'attention religieuse que mérite une composition colossale et émouvante ? Les musiciens de l'orchestre n'ont-ils pas droit également à une certaine compassion ? Il n'y a pas d'entr'acte au Conservatoire, et les interludes sont bien courts. Le temps que dure l'installation des chanteurs entre la 3[e] et la 4[e] partie de la *Symphonie avec chœurs* crée une diversion, mais ne constitue pas un repos...

Toutefois la tradition exige que la 9[e] soit jouée à la fin des concerts, et la tradition est une dame avec laquelle il ne faut prendre nulle liberté, encore que la liberté soit précisément la déesse que Schiller avait voulu exalter dans son ode qui, par raisons d'État, est devenue l'ode à la joie.

On a beaucoup discuté sur la question de savoir si Beethoven avait voulu dans son finale peindre la liberté, selon la pensée de Schiller, ou chanter la joie, ainsi que le disent les vers du poète.

J'ai toujours trouvé cette polémique oiseuse. Peut-on être joyeux sans avoir la liberté, et la liberté n'engendre-t-elle pas la joie ? Ces deux conceptions se confondent en réalité. Y a-t-il plusieurs sortes de joie ? Grave problème que de doctes esprits ont posé ! Non, chers savants ! La joie est une, mais il y a plusieurs façons de la ressentir et beaucoup de manières de l'exprimer. Beethoven lui-même, tout en lui consacrant les accents les plus élevés et les chants les plus inspirés, n'a pu se soustraire à lui donner à certain moment une allure presque triviale dans le début de l'*alla marcia* où bassons et contrebassons font entendre leur *si* bémol qui ponctue pianissimo le « gran tamburo ». M. Messager a donné à la *Symphonie avec chœurs* une interprétation très imagée et très vivante. Il l'a conduite en musicien de théâtre plus qu'en symphoniste, avec quelques petites licences rythmiques qui étonnèrent de vieux abonnés...

Je ne sais de qui est la traduction de l'ode de Schiller qu'on chante au Con-

servatoire, et je veux même l'ignorer, mais elle contient une erreur capitale qu'il faut souligner. Dans la partie du finale qui précède l'intervention des voix, l'orchestre fait entendre un accord barbare de treizième où se rencontrent toutes les notes de la gamme, les trompettes se déchaînent, et le baryton solo s'écrie en un récitatif célèbre, dont Beethoven écrivit lui-même les paroles : « O Freunde, nicht diese Töne ! » .. « Mes amis, cessez une telle musique ! » Or M. Frœlich, esclave du texte, lança cette phrase : « O frères, chantons la joie ! » qui ne répond aucunement à la pensée beethovénienne.

Mlle Gall chanta avec infiniment d'art la partie de soprano Mlle Charbonnel et M. Cazeneuve tenaient les parties intermédiaires.

Le concert comprenait encore le *Concerto en* ut *mineur* de Mozart, joué par M. Saint-Saëns. L'admirable musicien rendit le larghetto, qui a le caractère d'une chanson d'enfant, avec une bonhomie charmante.

Des fragments d'*Alceste* (Gluck) et les jolis morceaux que M. Fauré composa sur le *Shylock* de M. Haraucourt eurent un légitime succès. — Henri Brody.

Robert Schumann

1810-1856

et Mme Félia Litvinne.

Nous avons vu tel grand pianiste — A. Rubinstein, par exemple — donner un « récital » où il exécutait seul, sans jamais lasser l'auditoire, tous les morceaux inscrits au programme. Une cantatrice peut-elle en faire autant ? Oui, sans doute, — quand elle s'appelle Félia Litvinne et qu'elle a une voix comme la sienne... Le jeudi 26 novembre, à la salle des Agriculteurs, devant un public enthousiaste, Mme Litvinne a porté en triomphatrice le poids, écrasant pour tout autre, du programme suivant :

Schubert :
La Ville.
La Mort et la Jeune Fille.
Vision !
Marguerite au rouet.

Schumann :
Les Amours du poète.
Poésie de Henri Heine
(Audition intégrale : 15 lieder).

R. Wagner :
Cinq Poèmes.
L'Ange. — Attente. — Dans la serre.
Souffrances. — Rêves.
La mort d'Yseult.

Dans *la Mort et la jeune Fille* de Schubert, la grande artiste a fait acclamer une voix de contralto très dramatique ; dans les autres pièces, elle nous a charmés par une voix de soprano magnifiquement pure et nuancée avec la délicatesse la plus exquise, dans le *forte* éclatant comme dans la demi-teinte. Il faut l'entendre phraser :

J'ai pardonné :
Pourtant mon cœur se brise !

le premier vers en *ff* volontaire, faisant effort sur soi-même, le second retenu, coupé d'un sanglot à peine indiqué et finissant sur un *pp* douloureux !...

Ces lieder de Schumann, si brefs et si élégants, sont d'une musicalité et d'une distinction parfaites, surtout quand on les interprète ainsi ; c'est entendu. Je hasarderai pourtant une réserve, — très curieux de savoir là-dessus l'opinion de l'illustre cantatrice. Dans ses *Amours du poète*, Schumann parle une langue qui est d'une élégance, d'une finesse et d'une originalité uniques ; mais une chose paraît lui manquer : la flamme de la vraie passion. C'est — au point de vue du sentiment réel et humain — une musique de pur esprit, presque toujours dans le bleu, *noli me tangere*, comprenant l'amour à la façon de Faust. qui dans son dialogue avec Marguerite fait une leçon de haute et délicate philosophie ; voilà bien le « gemüth » allemand ! Comparez à cela l'expression de l'amour chez nos compositeurs contemporains et chez les Italiens : il y a chez eux moins d'arabesques ténues, moins de touches légères et de beaux papillons, — mais plus de vie, plus de force et de soleil. Tranchons le mot : Schumann chante l'amour et ne paraît pas amoureux. Il n'est que musicien, musicien d'ailleurs adorable. Peut-être faut-il ne pas oublier le titre : *Dichterliebe*. Ce sont les amours d'un « poète » plus que les amours d'un « homme ». Je ne crois pas, en parlant ainsi, diminuer Schumann ; il reste, en musique, et avec une place à part, le représentant de la poésie et de l'ingénuité. C'est un intellectuel qui se promène dans un jardin doré par l'aube naissante, entend murmurer les roses et note leur langage sur le papier à portées. Il vit avec son rêve, non avec ses nerfs...

Après ces admirables auditions de Schumann et de Schubert, Mme Litvinne, par un désir tout artistique et très heureux du contraste, a chanté la mort d'Yseult. Elle y est incomparable...

Il ne faut pas oublier M. Niederhofheim qui, au piano, a eu à remplir tout autre chose qu'une fonction d' « accompagnateur », et qui s'en est acquitté avec supériorité. — J. C.

Concerts. — Parmi les plus beaux concerts de la quinzaine, il faut citer, avec les exécutions de J.-S. Bach, que M. Bret continue à diriger avec tant d'autorité et de succès : les concerts du quatuor Capet qui, le 19 novembre, nous a donné les quatuors nos 1, 11, 12 et qui annonce pour les séances suivantes (4 décembre, etc..., à la salle des Agriculteurs) l'audition intégrale annuelle des 17 quatuors à cordes de Beethoven. — Les lundis 16 et 23, deux brillants concerts furent donnés (salle des Agriculteurs) par Anna Hegner avec le concours de Mlle Flora Joutard, et M. Szulc au piano d'accompagnement. Au programme : la Sonate de Beethoven dédiée à Kreutzer, qu'on retrouve toujours avec joie, — même quand on l'a entendue, il y a quelque quarante ans, avec Jaël et Sivori !... ; le Concerto de violon n° 7, en *ré* majeur, de Mozart ; la Sonate en *fa*, de Brahms ; la Sonate pour violon seul (op. 91, n° 2), de Max Reger ; le Concerto pour violon (*ré* majeur), de Paganini-Wilhelmy ; — la Sonate en *ré* mineur, op. 108, de Brahms ; le Concerto pour violon, de Beethoven ; le Prélude, choral et fugue, de C. Franck ; le Prélude et

fugue (en *sol* mineur), de J.-S. Bach ; l'Adagio du 9e Concerto de Spohr, l'Andante cantabile de Sgambati, et « Zéphir », de J. Hubay.

Sur le gala de l'Opéra en l'honneur du roi de Suède... hum ! hum ! ... nous préférons ne pas insister, tant il nous parut médiocre, et peu réussi au point de vue exécution ! Le programme était fait de pièces et de morceaux choisis, mais la réalisation, il faut le dire, ne fut rien moins que satisfaisante. — H.

Varia. — Parmi les plus récentes et les plus intéressantes publications, il faut signaler à nos lecteurs :

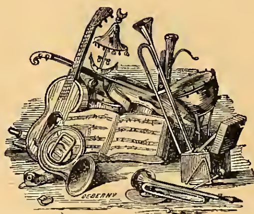
Le lac des Aulnes, ballet-féerie en 2 actes et 5 tableaux, commentaire en vers de Mme Catulle Mendès, musique de Henri Maréchal, partition pour piano (œuvre déjà jouée à l'Opéra, mais dont le copyright est de 1908, chez Joubert). L'excellent musicien, en pareil sujet, a naturellement utilisé, dès la première page, la ballade du *Roi des Aulnes* de Schubert, à la mémoire de qui l'ouvrage est dédié, « en toute vénération ». — *Les Maîtres musiciens de la Renaissance francaise, Danceries*, 1er vol. (pièces de Claude Gervaise, Estienne du Tertre et anonymes). Dans sa très belle publication, continuée avec une si admirable volonté, M. Henry Expert ne pouvait manquer de faire figurer ces danses ; la *Revue musicale* en a déjà donné des spécimens : elles sont intéressantes, bien qu'inférieures aux compositions vocales (chez Leduc). La *Revue musicale* (n° de mars 1901) a déjà publié quelques-unes de ces pièces. Il y a tel « tourdion » dont M. Expert change le rythme binaire en rythme ternaire. Le texte de l'orchésographie sur lequel il s'appuie pourrait précisément être invoqué contre lui.— *Chants et Chansons populaires du Nivernais*, tomes II, *chansons anecdotiques*, recueillies par Achille Millien, avec les airs notés par J.-G. Pénavaire (chez Leroux). Répertoire documentaire où les airs du peuple sont reproduits fidèlement, sans harmonisation et sans changements, ce qui est rare ! — *Le Lied populaire français*, très élégante et charmante monographie, écrite (en allemand !) par notre très distingué confrère Louis Schneider et éditée à Berlin par *die Musik*, sous la direction de R. Strauss. Plusieurs gravures documentaires et quelques compositions notées. — *La voix professionnelle* (cours du théâtre Réjane, 1907-1908), par le docteur Pierre Bonnier (bibliothèque Larousse). Les idées de M. Bonnier, en matière de chant, sont connues ; son système, très personnel, a pour point de départ une observation malheureusement exacte : c'est que les trois quarts des voix façonnées aujourd'hui par le Conservatoire sont déjà abîmées au sortir de l'École, ou destinées à une ruine prochaine. L'auteur a une théorie un peu exclusive, qui ramène tout au même principe, pas assez artistique peut-être, mais où il y a beaucoup de très bonnes choses à retenir. — La maison Pleyel, qui a raison de défendre une de ses créations les plus utiles contre certains partis pris tenaces, publie en deux brochures les « Programmes des huit séances de musique ancienne et moderne pour harpe chromatique, donnés en 1908 », et les « Opinions de la presse » sur le nouvel instrument. Ces « Opinions », aux yeux de ceux qui attachent grande importance à ce genre d'argument, doivent paraître décisives dans le sens favorable. La harpe chromatique, venant à son heure, continue l'évolution de l'orchestre et de la musique elle-même. On lui reprochait de ne pas permettre à l'exécutant le « glissando ». L'auteur du *Rêve* et de la *Faute de l'abbé Mouret* a formulé ce reproche, vraiment étrange sous sa plume. Rassurons-

le en lui apprenant que désormais, par suite d'un nouveau perfectionnement, on pourra « glisser » sur la harpe chromatique, tout comme sur le piano. D'ailleurs, la vraie musique n'y gagnera pas grand'chose.

E. D.

A la Société J.-S. Bach (salle Gaveau), le mercredi 2 décembre, 2e concert, avec le concours du ténor allemand George Walter. Programme : 1° *Concerto pour violon en* la (M. Daniel Herrmann) ; 2° Cantate *Ich armer Mensch* (M. George Walter) ; 3° *Sonate pour 2 flûtes et continuo* (MM. Blancart et Krauss, Mlle Léon); 4° *a*) Air de la Cantate n° 160 ; *b*) Geistliche Lieder (M. George Walter) ; 5° 1er *Concerto brandebourgeois*, pour 2 cors, 3 hautbois, etc. Chef d'orchestre : M. G. Bret. Repétition publique : le mardi 1er décembre à 4 heures (entrée, 5 fr.).





Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Supplement de la "Revue Musicale" du 15 Décembre 1908

Pass' emezzo La doulce

Pièces transcrites du RECUEIL de DANSERIES
Chez Pierre PHALÈSE, en Anvers, 1583.
Conservé à la B.R. de Munich.











La reprise







Pass' emezzo della Paganina



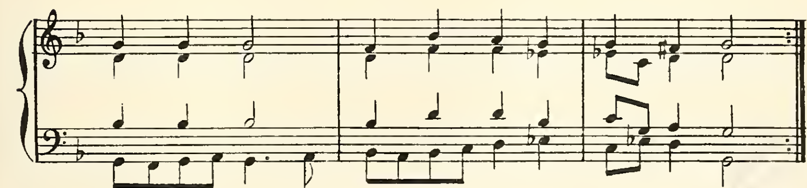












Saltarello



















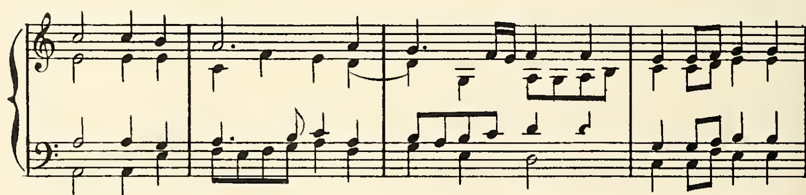


Pavane "J'ay du mal"











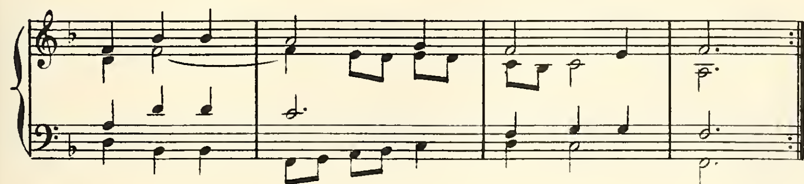


Gaillarde de la bataille



















Paris, Imp.A.Chaimbaud et Cie

De tes bras, de ton sein, j'oserai l'arracher!

LARMOR

De mes bras! C'est la mort que tu viendrais chercher:
Ce glaive punirait ton audace insolente.

MALVINA

Larmor, arrête! Uthal, garde toi d'approcher!
Où vous emporte, hélas! une aveugle furie?
Avez-vous soif de sang? Cruels, prenez ma vie.
Je ne suis rien pour vous: vos fatales fureurs
Etouffent, je le vois, le cri de la nature.
Si vous en repoussez le tendre et doux murmure,
Que la pitié du moins parle encore à vos cœurs.
Barbares, répondez: quand cette horrible guerre
Aura de l'un des deux terrassé la valeur
Quel sera mon refuge, hélas! dans ma misère?
Irai-je me jeter dans les bras du vainqueur,
Dans ces bras teints du sang d'un époux ou d'un père?
Trouverai-je, au milieu de sa pompe guerrière,
Des chants pour célébrer sa gloire et sa splendeur?
Uthal, tu fus coupable et j'ai pleuré ton crime:
Pour un père outragé, chargé d'ans, malheureux,
J'ai dû te fuir, ingrat!... Vous m'êtes chers tous deux
Et de tous deux enfin je me vois la victime!...
Hélas! Ce jour d'horreur pourrait m'être si doux!
Uthal, fléchis un peu ton courage farouche...
Et toi, s'il se repent, s'il tombe à tes genoux,
Larmor, que ma prière où son remords te touche.
Eteignez dans mes bras la haine et le courroux:
Vous voyez mes douleurs, mes mortelles allarmes,
Prenez pitié de l'état où je suis!

après un moment de silence

Eh quoi! mon désespoir, mon amour et mes larmes
Ne peuvent désarmer d'aussi chers ennemis?

UTHAL

J'aurais cédé peut-être à tes pleurs, à tes charmes,
Mais je ne puis en lâche implorer mon pardon.
Moi! céder au milieu des armes!
Parmi ces glaives nuds tomber à ses pieds!... Non!

Tirant son épée

Enfants du noir Morven, ce cœur est inflexible:
Je suis seul contre vous et je n'en frémis pas.
Venez.... Mon dernier jour sera pour vous terrible
Et je vous vendrai cher l'honneur de mon trépas!

MALVINA

Arrêtez!... Quoi! guerriers, les transports de sa rage
A ce combat honteux pourraient vous entrainer?
Il est seul: épargnez, admirez son courage.
Vous venez le combattre et non l'assassiner.

LE BARDE

O fille de Larmor, ta frayeur nous outrage.
Uthal, tes ennemis sont francs et généreux.
Nous suivrons de Morven l'antique et noble usage:
Rassemble tes guerriers, reviens au milieu d'eux.
Amis de ce vieillard, nous t'apportons la guerre.
Veux-tu la paix? Rends-lui son sceptre et ses états.

UTHAL

Je ne veux point de lois d'une horde étrangère.

Fils de Morven, j'accepte les combats.
Du sang de l'étranger, nos lances sont avides.

LE BARDE

Cet étranger t'apporte un juste châtiment.

UTHAL

Laissons les vains discours à des femmes timides.
Combattrons-nous bientôt ?

MALVINA

Ce jour même.

UTHAL

A l'instant.
Du haut de ce rocher, le signal des batailles
Aux murs de Dunthalmon soudain retentira.
Mes guerriers l'entendront. Les filles de Selma
Ne verront point vos funérailles

MALVINA (l'arrêtant)

Cher Uthal!

UTHAL

Laisse-moi... Tu peux encor choisir.
Parle : lequel des deux te semble préférable ?

MALVINA

Mon père est opprimé, mon époux est coupable.
Mon choix est fait.

UTHAL

Adieu! je vais vaincre ou mourir!

Il disparait dans la forêt

Allegro.

LARMOR

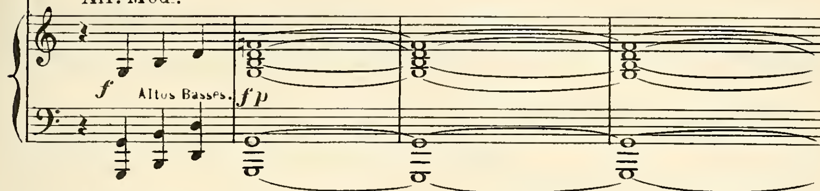
PIANO

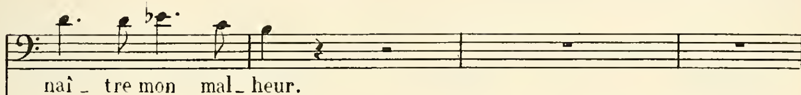
ff Tutti.

Récit.

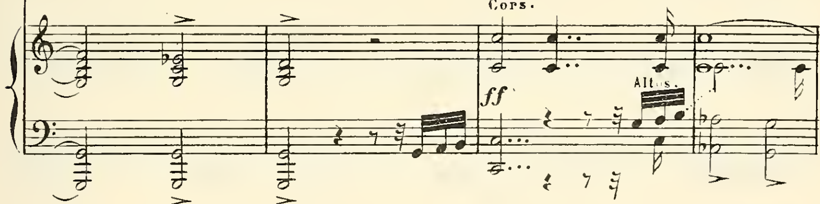
Braves ven geurs d'u_ne jus - te que_

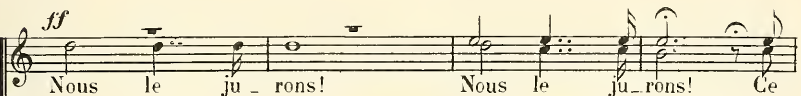

All? Mod!o
Récit.
rel _ le. O combien sa ver_tu doit_enflammer le zê_le Qu'en vous fit

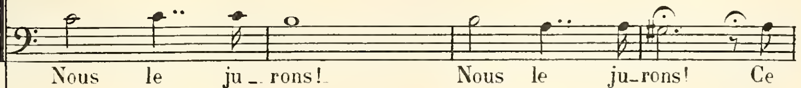

All? Mod!o
f
Altus Basses.
fp

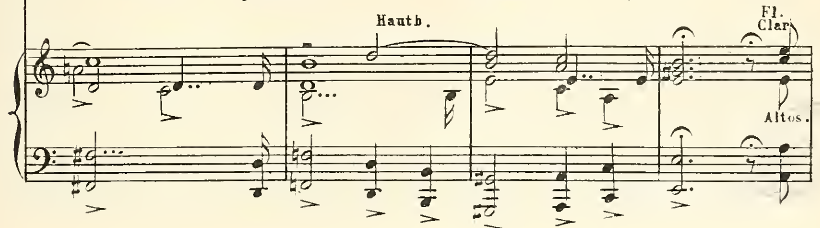

naî _ tre mon mal_ heur.


Les Bardes et les Guerriers.
ff
Nous le ju _ rons!


Clar.
Cors.
ff
Altos.


ff
Nous le ju _ rons! Nous le ju_rons! Ce


Nous le ju _ rons! Nous le ju_rons! Ce


Hautb.
Fl.
Clar.
Altos.

jour quinous e- clai - -

jour qui nous é - clai - - re, cejour, ce

jour ce jour

Alt. Bns Basse.

- re cejour, ce jour quinous é -

jour quinous é - clai - - -

qui nous é - - -

- clai - - re Se - ra ledernierjour d'U-

- - re Se - ra. ledernierjour d'U-

- clai - - re Se - ra ledernierjour d'U-

Altos seuls.

LARMOR.

_thal Se_ra ledernierjour d'U_thal! O

_thal Se_ra ledernierjour d'U_thal!

_thal Se_ra ledernierjour d'U_thal!

ff Tutti. *fp* Altos.

Timb. voilée.

bar - - des, de la guer - - re chan_

Cors et Bns

_tez l'hy_mne fa_tal! Chan_

_tez, chan _ tez

Cors Bns *cresc.*

MALVINA
Quels sons af - freux!
l'hymne fa - tal
C'est la voix de la guer - re
Altos.
Cors.
f
pp
Tam-Tam.
pp
pp
All° vivace.
ff
Vole aux com - bats trou - pe guer -
ff
Vole aux com - bats trou - pe guer -
Harpes
Cors.
f p
Bns
Alt.
f
Basses.
f p
f

Frap - - - - pe

_ truis! Frap_pe ren_ver - se, dé -

_ truis! Frap - pe ren_ver - se, dé -

+Fl.

ff

fp

m.d.

ff

Cors.

LARMOR

At_ta_

Frap - - - - pe

_truis! Frap_pe renver_se de_truis.

truis! Frap_pe renver_se,dé_truis!

ff

m.d.

Cors

mf

_quons, frap _ pons un per _ fi _ de. Braves guer _ riers, mar _ chons mar _

fp altos.

Récit.

L'horreur l'effroi s'emparent de mes

_chons Malgré les ans, La mort vous servira de guide

fp

sens.

Les Guerriers et les Bardes.

Nous bravons _ les tem _ pê _ _ _

Nous bravons _ les tem _ pê _ _ _

f Tutti.

_tes Nous ai_mons les com_bats nous ai_mons les com_

_tes Nous ai_mons les com_bats nous ai_mons les com_

Cors

_bats L'ar_mor gui_de mes pas! L'ar_

_bats L'ar_mor gui_de mes pas! L'ar_

_mor gui_de nos pas! Les com_bats sont nos fê_

_mor gui_de nos pas! Les com_bats sont nos fê_

_tes Lar_mor gui _ de nos pas Les com_

_tes Lar_mor gui _ de nos pas Les com_

Tutti..

Altos Basses.

Cors

bats sont nos fê _ tes Lar_mor gui _ de nos

bats sont nos fê _ tes Lar_mor gui _ de nos

Timb.

pas Lar_mor guï _ de nos pas Les com_

pas Lar_mor gui _ de nos pas Les com_

sf sf sf

_bats sont nos fê _ tes Les combats les com_bats sont nos fê _

_bats sont nos fê _ tes Les combats les com_bats sont nos fê _

fff

_tes Les com _ bats sont nos fê _ tes Les com _ bats sont nos fê _

_tes Les com _ bats sont nos fê _ tes Les com _ bats sont nos fê _

Timb

MALVINA

Adagio.

C'en est fait plus d'es_

_tes

_tes

Adagio.

p Altos Basses

Récit.

_poir plus d'es_poir Et du sort qui m'acca _ ble Chaque mo_

Mesuré.

_ment doit accroî_tre l'hor_reur! E_pou _ se mal_heu_reu _ se et

Alt. Cors-Bns f Altos seuls. p f

fille dé_plora _ ble Dans ce combat af _ freux quelque

Cors Bon f Bn ff Cors Bns. Altos.

soit_ le vainqueur Son tri_om_phe doit être ar_ro _ sé de mes

p Altos seuls. f p f p 1r Cor. pp

lar _ mes!

UN BARDE.

Essay _ ons pour ses maux un

pp Bus tenus avec les Altos

Altos seuls

chant consola _ teur.

pp Altos. Basses.

Harpe seule.

Altos Bass.

MALVINA.

O Bar _ des, de vos voix la touchante dou_ceur Qui souvent eut pour

fp

fp

moi des char mes Na plus l'heureux pou_voir de cal_

MALVINA.

_mer ma dou_leur.

_UN BARDE.

Récit.

O Malvi _ na, du mal qui te tour_

Récit.

p Altos.

fp

_men _ te Puis sent nos chants a_dou_cir les ri_

Mesuré.

pp

gueurs! E_cou_te d'Hi_dal_lan l'a_ven_tu_re tou_chan _

sf

pp

MALVINA.

Puis-je vous é_cou_ter, hé _ las! quand je me meurs...

_te

rie re Vole, at_ta_que,pour suis,

_rie _ re. Vole, at_ta_que,pour suis,

At_ta_que.

Vole, at_ta_que,pour _ suis! At _ ta _ que,poursuis, pour _

Vole, at_ta_que,pour _ suis! At _ ta_ que,poursuis, pour _

Fl.
Clar.

Cors.

At_ta _ que,

Alt. Basses

_ suis! At _ _ ta _ que,poursuis,pour _ suis! Rou_

_ suis! At_ta_que,poursuis,pour _ suis! Rou_

- gis de sang ta lan - cemeur - tri -

- gis de sang ta lan - cemeur - tri -

Cors.

f — *p*

Bns

Altos.

f

- e - re Frap - pe,renver - se,dé - truis

- è - re Frap - pe,renver - se,dé - truis

f — *p*

f

Frap - pe,renver - se,dé - truis! Renver - se,renver - se,dé -

Frap - pe,renver - se,dé - truis! Frap - pe renver - se,dé

Altos et Bns

f — *p*

p

fp *fp*

Cor.

f

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 24 (huitième année) 15 Décembre 1908

La question de l'Opéra. — M. Gabriel Astruc et le nouveau théâtre des Champs-Elysées.

— Il faut d'abord raser l'Opéra ou le brûler. *Adæquare solo.* Ensuite nous pourrons causer.

Tel est le paradoxe énorme par lequel un musicien répondait, il y a quelques jours, à une demande d'interview sur la question suivante : Quelle serait la meilleure façon d'administrer l'Opéra ?

Raser le monument de Garnier!.. ce serait certes grand dommage pour l'œil. Ce monument, sans parler des 80 millions qu'il a coûtés, est peut-être ce qu'on a fait de mieux au XIXe siècle, comme grande architecture de luxe. L'Apollon porte-lyre qui le domine si élégamment semble proclamer la supériorité de notre Paris sur toutes les autres villes. Mais, que ce palais fastueux soit, au point de vue pratique, une œuvre manquée ; qu'il ne satisfasse pas à la première loi de toute construction, qui est d'être bien adaptée à un service nettement déterminé ; qu'au lieu de servir l'art lyrique, il lui fasse obstacle, le condamne à d'irrémédiables échecs, l'écrase et le tue par les chimériques proportions de ses magnificences, c'est ce qu'on ne peut pas contester. Pour s'en convaincre, il n'y aurait qu'à lire l'ouvrage où Garnier a raconté en détail comment il édifia son chef-d'œuvre néfaste et, d'abord, comment il le conçut. Garnier sentait très bien qu'il dépassait la mesure et qu'il faisait *trop grand*, sinon trop beau, mais il explique cette ampleur excessive en disant : le nouvel Opéra, par son ampleur même, aura une salutaire influence sur l'esprit des compositeurs ; *il provoquera des œuvres grandioses et très brillantes.* (Je cite de mémoire, mais je garantis l'exactitude de la pensée.) D'où il résulte que l'architecte a construit son théâtre non pour un drame lyrique réel, dont le cadre pouvait être trouvé par l'observation de ses caractères et de ses besoins, mais pour un drame lyrique encore inexistant, rêvé par son imagination. Méthode très artistique, à coup sûr, puisque c'est celle de la liberté dans la création ; mais méthode singulièrement dangereuse, et, — il ne faut pas craindre de le dire, — méthode franchement mauvaise, puisque sur un point capital, l'adaptation à un service défini, elle violait la loi essentielle de ce genre d'art. Garnier, si artiste et si savant à la fois, est parti d'une fausse idée de ce que pouvait le génie français en musique ; il n'a pas eu le sentiment de la limite ; il ne s'est pas rendu compte que Meyerbeer avait déjà poussé jusqu'au point terminus l'éclat décoratif qu'on peut donner à la scène et qu'il était imprudent de vouloir s'avancer plus loin...

Trop grand, l'Opéra devient beaucoup trop coûteux. C'est, au point de vue budgétaire, un puits d'abîme où s'engloutissent les millions et d'où ne sort, avec un peu de fumée, que la faillite. Le balayage, à lui seul, coûte près de cinquante mille francs par an ! Un décor qui, à l'Opéra-Comique, coûterait 4.000 francs, en coûte 40.000 sur la scène construite par Garnier. D'où ce dilemme : ou bien on dépense peu, avec prudence, et il y a disproportion choquante entre le luxe de la maison et celui des meubles qu'on y installe ; ou bien on consent aux dépenses nécessaires, et c'est la ruine à brève échéance. Trois cent mille francs de déficit au bout d'un an (malgré la subvention de huit cent mille francs !).

A l'Opéra, les directeurs ne feront quelque chose qu'en faisant comme Gailhard, qui ne faisait rien. Gailhard, dont on sent et dont on regrettera l'absence plus d'une fois, était prudent. Avant de s'en aller, il a accusé un boni de 80 fr. 75 centimes. C'est une prouesse ; elle ne se renouvellera pas de longtemps.

Un autre défaut, — ceci est très délicat, — c'est peut-être aussi le mode de direction qui associe deux volontés, deux pensées, deux caractères. L'Aigle d'Autriche a deux têtes ; et parfois l'Empire est troublé !... tout le monde a ratifié avec sympathie le choix de M. Broussan et de Messager : l'un et l'autre sont des hommes d'une courtoisie parfaite ; ils ont, chacun à sa manière, les titres les plus sérieux aux fonctions qu'ils occupent. Le nuage qui s'était formé entre eux est aujourd'hui dissipé, ils se sont réconciliés dans le cabinet du Ministre. C'est parfait. Mais, en principe, il faudrait de deux choses l'une : ou bien une direction unique, ou bien une définition très minutieuse, dans le cahier des charges, des attributions et des pouvoirs des deux directeurs.

Une direction unique serait certainement la meilleure. Celui qui conduit une machine aussi énorme est un peu comme le chef d'orchestre conçu par Berlioz. Il faut qu'il ait la souveraineté de l'imperator antique. Si on admet deux directeurs, qu'on n'oublie pas, sans crainte d'entrer dans le plus petit détail, de préciser leurs rôles, leurs rapports nécessaires, leurs attributions différentes, et même de dire s'ils sont sur le pied d'égalité, ou si, en certains cas, il y a des préséances. Faute de quoi, il y aura toujours des incidents à redouter. Les réconciliations sont fragiles, même entre les amoureux.

*
* *

En tout cas, voici qu'un nouveau théâtre lyrique va être édifié aux Champs-Elysées, là où le Cirque de l'Impératrice, il y a quelques années, traînait encore sa misérable existence. Le promoteur de cette nouveauté est M. Gabriel Astruc, éditeur de musique aux « vastes pensées », singulièrement intelligent et actif, encouragé par les services qu'il a déjà rendus à l'art musical et par de grandes entreprises antérieures qui, toutes, ont eu un éclatant succès. M. Astruc est une sorte de magicien (le mot n'est pas de moi). Son laboratoire de magie, c'est le pavillon de Hanovre où il a installé la « Société musicale ». Là est le centre de l'activité musicale française et internationale. Un capital de 3.500.000 francs a été constitué, les plans du nouveau palais ont été établis par M. Bouvard. L'entente avec le conseil municipal est assurée. Salle de concert *et* salle de théâtre, voilà ce que va nous donner M. Astruc. Que sera le théâtre ? Je voudrais dire en quelques mots comment je l'aimerais. C'est un goût tout personnel que j'exprime, et je parle à mon bonnet.

Le théâtre des Champs-Elysées aura 1.800 places. Je voudrais d'abord que réellement et résolument, sans recherche vaine de compromis chimériques, ce fût un théâtre de luxe, avec des places d'un prix élevé. Remarquez qu'au point de vue utilitaire, le *besoin* de cette création ne se fait pas cruellement sentir ; elle est donc un superflu, comme Paris seul peut et doit en avoir ; et le superflu ne s'adresse qu'à une clientèle d'élite. D'ailleurs, l'opéra ne peut être mis à la portée de toutes les bourses qu'à la condition d'être rabaissé, — avec des chanteurs de second ordre (sauf cas exceptionnels), des décors médiocres, des costumes défraîchis, etc... Essentiellement, l'opéra est œuvre de luxe, et le luxe n'est pas obligatoire. Il faut le payer à son prix. Ceux qui s'obstinent à poursuivre le rêve d'un opéra populaire font fausse route. Ils ressemblent à Joseph Prudhomme qui sortirait d'un restaurant où on dîne à 15 francs par tête (vin non compris) et qui dirait : Il faut faciliter l'accès de cette cuisine exquise aux classes ouvrières !

Une autre grosse question, que chacun résout selon ses goûts, est celle du répertoire. Quel est celui que M. Gabriel Astruc a l'intention de constituer ? J'oserai dire, ici, celui qui aurait mes préférences.

Théâtre d'avant-garde ? Sans doute ; mais théâtre d'arrière-garde aussi. L'un et l'autre à la fois. Je m'explique.

Il est certain que des galas exceptionnels, comme les représentations de la *Salomé* de M. Richard Strauss données il y a quelque temps au Châtelet, trouveraient là leur place, tout naturellement. Il serait même à souhaiter que ce succès extraordinaire de curiosité, obtenu par *Salomé*, créât un précédent et fondât un usage ; toutes les œuvres originales, hardies, « représentatives », qui paraîtraient en Europe, viendraient demander au théâtre des Champs-Elysées, après avoir subi une première épreuve en Allemagne, en Italie, ou en Russie, une sanction. En France, je commanderais volontiers un opéra à M. Claude Debussy, sur un livret de Rostand ou de Catulle Mendès. Ouvrirais-je aussi ma porte à Gustave Charpentier, à Alfred Bruneau ? Certes. Les personnages qu'ils font chanter devant la rampe portent la blouse, le pantalon à côtes ou la jaquette de confection ; mais qu'importe ? Sans parler du talent très personnel de ces deux maîtres, les contrastes ont leur charme. Sur cette admirable et triomphale avenue des Champs-Elysées où passent incessamment de beaux équipages de luxe, il m'a toujours plu, les soirs d'été, de voir descendre en file lente le cortège des charrettes où brillait la polychromie des légumes frais soigneusement rangés. C'est quelque chose de supérieur à la Pomone de Cambert ou de Lacoste : c'est un souffle des champs salubres traversant l'atmosphère un peu lourde de Paris. De même, plaisent certaines œuvres réalistes inspirées par une sincère observation et un sincère amour de la vie réelle. Elles ne sont pas tout ; et il ne faut pas oublier qu'en matière d'art musical, la fantaisie, l'illusion, la chimère, sont aussi importantes que le réel ; mais elles sont quelque chose de neuf, de nécessaire dans un programme général.

Donc, sympathie assurée aux œuvres d'avant-garde (mais, sauf de rares tentatives, à celles qui offriraient des *garanties*, le nouveau théâtre n'étant pas un théâtre d'essai). Et dans ce premier article j'enveloppe tout ce que le théâtre lyrique étranger contient de beaux opéras encore inconnus au public français : les opéras russes, dont nous savons si peu de chose, et qui, joués au piano, sur la simple partition réduite, sont éblouissants ; des ouvrages consacrés par le succès

mais à peu près ignorés chez nous, tels que le *Cosi fan tutte* de Mozart, l'*Oberon* de Weber (1826), les *Joyeuses Commères* de Nicolaï, le *Trompette de Säkkingen* de Nessler, la *Fiancée vendue* de Smetana, etc., etc.

De ces premiers éléments je tirerais les cinq dixièmes de mon programme annuel. Voici à quoi l'autre moitié serait consacrée. Je la subdiviserais en deux parts.

D'abord, dans le répertoire français, depuis Lulli jusqu'à aujourd'hui, choix — combien difficile ou délicat, et périlleux ! — des opéras qui méritent une reprise ou une reconstitution. *Peut-être* y aurait-il intérêt, en remontant jusqu'au XVIIe siècle, à faire revivre un opéra comme *Atys*, si aimé de Louis XIV, ou comme l'*Issé* de Destouche avec les costumes et l'orchestre du temps. De là jusqu'au XXe siècle, en s'arrêtant aux succès les plus authentiques ou à certains jugements hâtifs qui doivent être revisés, nombreuses sont les œuvres qu'il y aurait lieu d'arracher à l'oubli ! Ce ne sont pas ces monuments du passé qui, je crois, feraient les plus belles recettes. Et pourtant !... Au lieu de vouloir les accommoder à notre goût actuel, il faudrait au contraire leur appliquer la méthode historique et les faire revivre, autant que possible, avec leur physionomie propre, dans leur cadre initial, sans les costumer ou les déranger à la mode de notre temps. Il y aurait là, certainement, un sérieux attrait.

Enfin, je voudrais que le théâtre des Champs-Elysées, de temps en temps, ou, mieux encore, dans une « saison » particulière et spéciale encadrée par la grande saison, nous rendît l'ancien *théâtre italien*, avec tout ce qu'un tel mot implique d'élégances brillantes, de virtuosité rare, et même d'esthétique lyrique. Oh ! ici encore, il faudrait de la prudence et du choix. Il y a certains opéras de Rossini, comme *Moïse* ou *Sémiramis*, qui ne sont pas jouables ; l'oreille d'un musicien ne peut plus supporter ça : mais j'irais très volontiers entendre, si de bons chanteurs étaient annoncés, la *Sonnambula*, *Norma*, ou quelque autre poème du charmant Bellini, ou les *Abencerages* de Cherubini, ou le *Giulio Cæsare*, la *Rodelinda*, la *Berenice* de Hændel, — avec ce que le théâtre italien moderne a produit de meilleur. Tranchons le mot, au risque de scandaliser quelques enragés : nous verrions reparaître avec plaisir le chant de haute virtuosité, à trilles et à roulades. Un tel retour au passé ferait honte, je l'espère, aux chanteurs que nous avons présentement et créerait une émulation.

Les artistes de nos deux théâtres lyriques officiels, si convaincus de leur excellence et si jaloux de leur notoriété, sont — à deux ou trois exceptions près — des écoliers qui ne connaissent pas leur métier. Ils sont absolument incapables de nous donner ce que leur titre de « chanteurs » nous permettrait d'attendre d'eux. La voix humaine est un instrument, au même titre que le piano, le violon ou le violoncelle, et celui-là seul mérite le nom de vrai chanteur, qui s'est rendu maître de toutes les difficultés de l'instrument vocal. Un maître violoniste ne se borne pas à savoir jouer *Adélaïde* sur la 4e corde ; il faut qu'il connaisse *toutes* les ressources de l'outil qu'il a en main et qu'il arrive à mettre en jeu ces ressources avec une parfaite aisance. Il en est absolument de même pour le chant. Et lorsque Rossini ou Hændel écrivaient les parties vocales de leurs opéras, ils se conformaient au même principe que Beethoven, Weber, Saint-Saëns, Max Bruch — tous les grands maîtres sans exception — écrivant un concerto pour piano ou pour violon : ils voulaient que l'exécutant pût montrer qu'il n'est pas seulement un musicien, mais un spécialiste et un technicien. Si j'aspire au titre de « pianiste »,

il faut que je sois en état de jouer les *Rhapsodies* de Liszt ; si je prétends être regardé comme un maître dans l'art du violoncelle, je dois être en état de jouer les fantaisies de Davidoff et de Popper. Il n'y a aucun doute possible là-dessus. Voyez les programmes des « Récitals » que viennent donner à Paris tant de virtuoses : il y a, dans ces programmes, la part du style ; il y a aussi celle de la « bravoure », et même, il ne faut pas craindre de le dire, celle de la haute difficulté. Il en est de même, ou il devrait en être de même pour le chant. Vous êtes artiste du chant, Mademoiselle ? Chantez-moi les *Variations* de Protch ! chantez-moi la valse du *Pardon de Ploërmel* !... Rarissimes, malheureusement, sont aujourd'hui les artistes qui n'échoueraient pas dans une telle épreuve. Soit à l'Opéra soit à l'Opéra-Comique, j'ai très vite fait de compter, du côté des hommes et du côté des femmes, les sujets qui seraient capables de « remplir leur mérite » de chanteurs, en faisant avec la voix quelque chose d'analogue à ce que font les instrumentistes virtuoses. Dans les grands concerts, pas une cantatrice n'ose se risquer au delà du *lied*. Au théâtre, on fait du récitatif et on donne de la voix, le plus de volume possible, avec des « nuances » maniérées ; on cherche surtout à jouer, à mimer, à crier ou à sangloter la passion ; on chante très peu. L'esthétique de Wagner est visiblement la cause de cette décadence ; ceux qui sont venus après Wagner encore sous l'influence de Meyerbeer, ont agravé le mal. C'est dommage. Que le drame lyrique progresse dans le sens de la vérité, soit ! Mais il ne faut pas que le grand art du chant soit la rançon de ce progrès.

M. Gabriel Astruc rendrait un nouveau service, si en faisant reparaître — discrètement — l'ancien opéra italien, il inspirait à nos artistes et à notre Conservatoire quelques salutaires réflexions. Quand je disais que le *besoin* du théâtre qui sera le sien ne se fait nullement sentir, je me trompais. Nous avons besoin d'un Opéra *où l'on chante*.

J. C.

L'état du gout musical a paris. — Ce qui caractérise l'état présent du goût musical à Paris, comme on peut le voir par les statistiques que nous publions plus loin, c'est d'abord le très vif succès obtenu à l'Opéra par le *Crépuscule des dieux* de R. Wagner. Il fait les recettes (22.863 et 23.005 fr.) qui jusqu'ici étaient réalisées par le seul *Faust* de Gounod, lequel, en revanche, est descendu à 18.000 et à 17.000 fr. ; *Roméo et Juliette*, le 24 octobre, n'a fait que 13.420 fr. à l'Opéra-Comique ; ont fléchi pareillement, des œuvres qui, pendant si longtemps, furent en possession d'un succès toujours assuré : la *Traviata* de Verdi (4.225 fr.), la *Mignon* d'A. Thomas (4.437 fr.), le *Barbier de Séville* (3.081 fr.), la *Mireille* de Gounod (3.819 fr.). — M. Massenet subit une légère baisse passagère à l'Opéra, mais règne toujours à l'Opéra-Comique avec ses chefs-d'œuvre : *Manon* et *Werther*. La *Louise* de M. Charpentier est toujours très recherchée, et la *Tosca* fait des recettes voisines du maximum.

En somme : tendance à délaisser l'ancien répertoire, même dans la mesure où le goût pour les œuvres anciennes se conciliait jusqu'ici avec le goût pour les œuvres nouvelles. — E. D.

Sanga. — Une brève et violente histoire d'amour dans un cadre de nature grandiose ; ou plutôt, un conflit de passions ardentes, dans lequel la nature n'est pas seulement le témoin immobile, mais le personnage principal, le plus vivant et le plus actif : tel est le trait caractéristique du drame lyrique mis en vers par

MM. Eug. Morand et P. de Choudens, et en musique par M. Isidor de Lara. Et, au surplus, cela peut se résumer en quelques lignes.

Deux jeunes gens, Sanga et Jean, échangent leur serment d'amour devant la Montagne, lointaine et sublime, qui semble les voir et les bénir ; Jean, fils d'un riche paysan ; Sanga, une espèce de chemineau femme. Mais le père de Jean, maître Vigord, *rural* hautain et dominateur, a conçu pour son fils et héritier une autre destinée ; il se révolte aussitôt contre ce projet d'union avec une fille des grands chemins ; il arrache des mains de Jean le bouquet de fleurs de la Montagne que Sanga vient de lui offrir comme gage de leur promesse, il chasse, en menaçant de la tuer, la pauvre amoureuse, et il contraint son fils, atterré et sans défense, à se fiancer avec sa cousine Léna. Et cela se passe dans une ferme du pays de Savoie, au moment de la moisson.

Deuxième acte : Sanga s'est réfugiée sur la Montagne, qu'elle gravit. Elle se traîne, déchirée et désolée, sur les pentes abruptes qui mènent aux glaces et aux neiges éternelles. Elle chante sa peine et demande vengeance. La nuit est venue, et l'acte commencé dans la douceur du crépuscule s'achève dans un déchaînement de tempête. La Montagne, en effet, a pris parti pour Sanga.

Au troisième acte, nous sommes de nouveau chez maître Vigord et, cette fois, dans la ferme même. C'est la noce de Jean avec Léna. Cortèges fleuris, chœurs de paysans et de paysannes, cloches, chansons populaires, danses, épithalames ; à noter le grand air de maître Vigord qui chante par avance l'accroissement de sa famille et dont le chœur termine le couplet en sourdine par le refrain : *do*, *do*, *l'enfant dormira bientôt...*

Il me naîtra, le fils de mon fils ;
Pour qu'il pousse dru, fort et bien bâti,
D'une gousse d'ail frottez-lui les lèvres
Et faites-lui boire, avant qu'on le sèvre,
Un doigt de vieux vin, du vin du pays.

Fugère, soit dit en passant, y a été admirable à la fois de noblesse et de tendresse.

Mais, au milieu de la noce, la tempête fait irruption avec fracas ; cris, désolation, ruine et mort ; c'est la Montagne qui, comme V. Hugo dit de la Yungfrau, « a craché l'avalanche à la face du drôle » ; et ni les colères de Vigord ni les prières de ses paysans n'arrêtent la force qui va ; le rideau tombe au moment où apparaît sur une barque Sanga, qui veut sauver Jean et l'emmener avec elle.

Cet acte a été, — au moins pour toutes les premières scènes qui représentent la noce, — ajouté pour la représentation à l'Opéra-Comique. Sanga, en effet, a été joué à Nice en 1906, mais en trois actes; l'action y était sans doute plus rapide, mais plus tendue et plus sombre. Ces tableaux de gaîté ont l'avantage d'être très scéniques, et d'offrir aux yeux et aux oreilles des spectateurs un rafraîchissement et un repos nécessaires au milieu d'une course haletante.

Quatrième acte : environnés par l'immensité des eaux, Sanga et Jean sont réfugiés sur le toit de la ferme. Irrité contre Sanga de la ruine qu'elle a déchaînée sur sa famille et son pays, Jean refuse de répondre à son amour et la maudit : mais peu à peu il s'adoucit ; la mort va réunir les deux amants ; ils auront « l'eau pour lit de noce » ; l'approche du moment suprême calme la colère de Jean et fait revivre son amour, et quand ils s'abîment pour l'éternité, ils de-

mandent à la Montagne de les reprendre afin qu'ils deviennent « un peu de sa neige et de son ciel bleu ».

Il serait difficile d'imaginer un thème plus dramatique à la fois et plus musical. Cette histoire d'amour, éternellement redite et éternellement émouvante, cette passion de l'enfant traversée et déchirée par la brutalité du père, c'est une matière d'action théâtrale inépuisable et inépuisée, parce qu'elle est fournie par le sentiment le plus ancien, le plus profond et le plus général de l'humanité. Le mérite propre et tout à fait remarquable de M. Aug. Morand et de M. de Choudens est d'avoir donné à la Montagne un rôle dans cette action. L' « Alpe homicide » n'est plus là comme fond de tableau ; elle passe au premier plan, et fournit au musicien un thème admirable pour ses développements. Il pourra non seulement chanter la noblesse du blé et la douceur du grillon, mais donner à ses descriptions et à ses tableaux musicaux d'autant plus d'intérêt que ce seront des parties intégrantes du drame. Au surplus, si les librettistes ont eu la préoccupation principale de fournir un cadre propice au musicien, il faut ajouter, pour ne point diminuer leur mérite, que leurs vers sont d'une écriture soignée et d'une poésie délicate où se reconnaît la main de l'auteur de *Grisélidis*.

M. Isidor de Lara a écrit une partition dont le succès a été très vif et qu'on ne peut en effet entendre sans plaisir et sans émotion ; cette émotion qui vous prend au début et ne vous abandonne plus jusqu'à la fin, a son point culminant dans le second acte, où la grandeur de la scène et du moment a inspiré le musicien et l'a élevé au-dessus de sa manière ordinaire. Quand la passion parle, elle ne cherche pas ses mots et ne fait pas appel à un vocabulaire précieux ; elle crie, elle vit, elle rit, elle pleure, sans se préoccuper du geste et de l'accompagnement.

La musique de *Sanga* a vraiment cette sincérité et cet accent. Sa formule ne ressemble en rien à la formule italienne, où le désir de placer une mélodie ou un effet de mauvais aloi domine la pensée du compositeur. La musique de *Sanga*, au contraire, suit très exactement le drame, s'y adapte pas à pas, et en reflète les moindres intentions comme les plus graves péripéties. Elle est essentiellement scénique. Avec cela, elle est écrite avec le souci de donner dans les morceaux chantés la prépondérance à la voix. L'orchestre prendra sa revanche dans les préludes, dans la tempête, dans la partie descriptive. Quand on chante sur la scène, il n'attire pas à lui l'attention du spectateur ; il soutient le chant et s'efface derrière lui. Et si cette conception du drame lyrique n'est pas celle qui prévaut aujourd'hui, elle a eu des représentants trop illustres et des origines trop anciennes pour que nous reprochions à M. de Lara de l'avoir adoptée. On sait d'ailleurs assez que, dans cette *Revue*, nous faisons état de n'appartenir à aucune chapelle et d'accepter *à priori* tous les genres, — hors le genre ennuyeux !

Les chanteurs ont donc trouvé dans *Sanga* des rôles sans doute très lourds et difficiles, — nous voulons parler surtout de ceux de Vigord et de Sanga — mais admirablement écrits pour les voix. Dirons-nous que Fugère y a triomphé d'un bout à l'autre, comme comédien et comme chanteur, par la belle tenue de son jeu, la perfection de son style et de sa méthode ? Cela n'étonnera personne ; sa voix d'ailleurs ne fut jamais meilleure et plus sonore. Il a corrigé par son attitude ce que maître Vigord a de brutal et d'antipathique ; il en a fait un personnage qui n'est pas mauvais au fond, qui est capable de tendresse, mais qui place au-dessus de tout, et particulièrement au-dessus des passions de la ving-

tième année, l'amour de la terre natale, le culte de la famille et la dignité de sa maison.

Mlle Chenal a partagé avec lui les honneurs de la soirée. Sa voix est bien la voix de soprano la plus belle, la plus éclatante, la plus juste que nous ayons entendue au théâtre depuis quelques années ; elle a eu des accents et des éclats superbes, et après la scène de l'imprécation devant la Montagne, elle a été l'objet d'une longue ovation.

Les autres rôles, dévolus à M. Beyle, à Mlle Martyl, à Mme Lassalle, ont été tenus à souhait, et ont eu une large part au succès.

La Montagne était jouée par l'orchestre. Le prélude du second acte et la scène de la tempête, au troisième et au quatrième, lui ont donné l'occasion de prendre sa revanche du rôle plus effacé qu'il avait joué pendant la partie vocale. Le *leitmotiv* qui caractérise la Montagne, exprimé d'abord, au commencement du prélude, par les violoncelles, dans une sonorité calme et sereine, et ponctué par des accords de violons et de harpes, est repris, amplifié, répercuté ensuite par des cuivres, et se termine en une espèce d'apothéose. C'est une des meilleures pages de la partition.

La pièce a été montée avec un goût, un soin du pittoresque, une variété de couleur et de lumière qui font honneur à M. Jusseaume, le peintre des décors, et à l'intarissable et incomparable metteur en scène qu'est Albert Carré...

A. C.

La carrière d'un artiste : Paul Taffanel

Un grand et noble artiste vient de disparaître Claude-Paul Taffanel, le flûtiste incomparable meurt, à l'âge de 64 ans, après une assez longue maladie qui l'avait contraint de résigner successivement ses diverses fonctions, sauf toutefois sa classe de flûte au Conservatoire que, jusqu'à cette année, il continua de diriger. C'est de lui que Camille Bellaigue a dit : « Sa flûte est un roseau pensant. »

Né à Bordeaux le 16 septembre 1844, d'une famille modeste, Paul Taffanel donna de bonne heure des signes certains d'une organisation musicale exceptionnelle.

Son père, Jules Taffanel, remarquablement doué lui-même, dirigea l'enfant vers la carrière artistique et l'envoya en 1860 au Conservatoire de Paris, où il fut admis dans la classe de Dorus. Ses progrès furent si rapides que la même année, à l'âge de 13 ans, il obtenait un premier prix.

Désireux de poursuivre ses études musicales, Taffanel entra dans la classe de Reber où, condisciple de Massenet, il remporta en 1862 le premier prix d'harmonie et en 1865 le premier prix de contrepoint et fugue. Les connaissances qu'il acquit lui furent des plus précieuses au cours de sa carrière et principalement lorsqu'il devint chef d'orchestre.

Après un court stage comme flûtiste à l'orchestre du Palais-Royal, Taffanel entra en 1862 à l Opéra-Comique et en 1864 à l'Opéra, où il fut nommé première flûte solo en 1871 et chef d'orchestre en 1890.

Pasdeloup, le fondateur des « Concerts populaires », enrôla Taffanel dans son orchestre dès l'origine de ses concerts.

L'année suivante, il fut admis à la Société des Concerts du Conservatoire. L'étude des œuvres des grands maîtres, exécutés en perfection par cet orchestre d'élite, compléta l'éducation musicale de Taffanel, et les puissantes impressions ressenties à cette époque rejaillirent sur toute son existence.

Pendant plus de trente années, Taffanel se fit entendre comme brillant virtuose, non seulement en France, mais aussi en Allemagne, en Angleterre, en Russie, etc...

Dans une critique sur cet artiste due à la plume de M. Hugues Imbert, nous trouvons l'appréciation suivante :

« Le talent de Taffanel sur la flûte se fait remarquer par une pureté de son, une distinction, un velouté extraordinaire, et par une interprétation magistrale des œuvres des maîtres. Les traits sont enlevés avec un brio et une sûreté vraiment remarquables. Nous croyons pouvoir affirmer, sans être taxé d'exagération, que son jeu est la perfection même. »

Le répertoire de la flûte, assez borné comme musique classique, entraîna Taffanel, dès les débuts de sa carrière, à chercher des satisfactions artistiques dans la musique de chambre ; en 1872, il fonda avec Armingaud, Ed. Lalo et Jacquard une Société dite « Société Classique », formée d'un quintette d'instruments à cordes et d'un quintette d'instruments à vent.

L'expérience acquise au cours des exécutions de cette Société, le désir de faire progresser tous les instruments de la famille des « bois », la conviction que les progrès relatifs à la parfaite justesse, à la fusion des timbres, la sûreté et la fermeté des attaques qui seraient plus sûrement obtenues si ces instruments étaient tout à fait livrés à eux-mêmes, amenèrent Taffanel à créer en 1879 un groupement composé exclusivement d'artistes jouant des instruments à vent. Pendant quinze années il se dévoua à cette Société, qui, outre les séances remarquables données à Paris, se fit encore entendre avec le plus grand succès en Allemagne, en Suisse, en Belgique, et dont l'influence a été certainement des plus efficaces pour l'amélioration des instruments à vent en France et même à l'étranger, où de nombreux groupements similaires ont été créés.

En 1887, un poste de chef d'orchestre étant devenu vacant à l'Opéra, M. Gailhard, directeur de l'Académie nationale de Musique, qui avait suivi Taffanel dans toute sa carrière et qui appréciait son mérite, le désigna pour remplir cette fonction ; ses études de composition et les quinze années de direction de la Société de Musique de chambre l'avaient préparé à cette nouvelle carrière : ses débuts prouvèrent qu'il y avait en lui les véritables qualités du chef d'orchestre. Il apportait à la préparation des œuvres nouvelles une conscience, un souci de la perfection qui se rencontrent rarement.

Il poussait le scrupule jusqu'à vérifier et corriger lui-même toutes les parties d'orchestre, indiquant les nuances, marquant les coups d'archet, réduisant au minimum et le temps donné aux premières lectures et la fatigue imposée à son orchestre afin d'arriver plus vite au but : « la mise au point ». Son souci constant était de rendre les moindres intentions du compositeur, et tous ceux des maîtres contemporains dont il a monté les ouvrages se rappellent avec quelle science, quelle habileté, il savait, au cours de fructueuses répétitions, dégager peu à peu leur pensée et faire vivre leur œuvre.

Taffanel monta tous les grands ouvrages de Wagner mis à la scène de 1893 à 1906 ; *Tannhäuser, les Maîtres Chanteurs, Siegfried, Tristan et Iseult* ; il dirigea également les premières représentations ou reprises de *la Prise de Troie*, *le Freischütz, Othello*, *les Barbares, Henri VIII*, *Thaïs*, *Salammbô*, pour ne citer que ces quelques ouvrages.

Lors de la retraite de J. Garcin (1892), la Société des Concerts du Conservatoire élut Taffanel chef d'orchestre de cette grande institution. Il eut à cœur de conserver à la célèbre Société la réputation de ses incomparables exécutions. Sous sa direction, les œuvres classiques furent interprétées avec une perfection que l'on ne retrouvait nulle part ailleurs. Il estimait que le rôle de la Société des Concerts n'était pas d'ouvrir la voie vers de nouveaux horizons, de servir de champ de bataille aux nouvelles écoles musicales, mais bien de consacrer, par des exécutions impeccables, des œuvres d'une valeur incontestée ; cependant, il enrichit le répertoire de la Société de nouvelles et belles œuvres ; il y fit exécuter pour la première fois : les Symphonies et le *Requiem* de Brahms ; l'Ouverture du *Roi Lear* et les fragments de *la Prise de Troie* de Berlioz ; le *Requiem* de Gounod ; le troisième acte de *Tannhäuser*, *la Psyché* et *les Béatitudes* de César Franck ; l'Ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo ; *la Lyre et la Harpe*, *les Nuits persanes*, *le Rouet d'Omphale*, le *Requiem*, le cinquième Concerto pour piano de Saint-Saëns ; *la naissance de Vénus* et le *Requiem* de Fauré : *le Baptême de Clovis* et le Concerto de piano de Théodore Dubois ; la *Symphonie sur un air montagnard* de Vincent d'Indy ; les fragments de *la Vierge* de Massenet ; l'*An mil* de Pierné ; les *Impressions d'Italie* de Charpentier et bien d'autres œuvres remarquables de Bizet, Samuel Rousseau, Emmanuel Chabrier et des maîtres contemporains : Lenepveu, Paladilhe, Charles Lefebvre, Bourgault-Ducoudray, Paul Vidal. Plusieurs de ces œuvres étaient entendues pour la première fois à Paris.

Enfin, en 1900, Taffanel fut choisi par le gouvernement français pour diriger les Concerts officiels de l'Exposition universelle.

Henry Altès, le successeur de Dorus, ayant pris sa retraite, Taffanel fut nommé professeur de flûte au Conservatoire en 1893 ; ses conseils formèrent rapidement de brillants élèves qui propagent le sérieux enseignement du maître. La première année de son enseignement, il eut la joie de voir remporter le premier prix de flûte par son élève et disciple préféré, Philippe Gaubert. Il a formé une légion de flûtistes virtuoses et surtout musiciens, qui font l'orgueil de notre Conservatoire et l'envie des Conservatoires étrangers. C'est à tel point qu'actuellement, à l'orchestre de l'Opéra de Berlin, le premier pupitre de flûte est tenu par un Français, premier prix du Conservatoire de Paris.

Depuis 1897, Taffanel était également professeur de classe d'orchestre au Conservatoire ; il s'agissait d'aguerrir des solistes au métier de musiciens d'orchestre, c'est-à-dire de faire valoir l'œuvre musicale, au lieu de se faire valoir soi-même. Taffanel apporta à cette délicate mission une vraie passion ; il savait intéresser ses élèves à l'histoire de l'œuvre exécutée, les initier à la littérature musicale et infuser en eux la pensée de l'auteur ; les résultats obtenus furent remarquables et excitèrent l'admiration de tous ceux qui, à l'occasion des exercices publics couronnant l'année scolaire, applaudirent les belles et chaudes exécutions de cet orchestre jeune, discipliné, plein d'enthousiasme.

Il faisait travailler de préférence à cette jeune phalange des œuvres classiques, ne se déclarant satisfait que lorsqu'était réalisée la perfection absolue d'ensemble

et de détails, disant à ces enfants : « Quand vous saurez exécuter telles et telles symphonies d'Haydn et de Mozart comme je veux les entendre, vous pourrez sans crainte aborder n'importe quelle œuvre moderne ; » la musique classique, avec la précision et la finesse d'exécution qu'elle nécessite, lui paraissait la meilleure école pour un musicien d'orchestre.

Quelques mois avant sa mort, Taffanel eut la grande satisfaction d'être élu Président de l'Association des Artistes musiciens ; il était officier de la Légion d'honneur et officier de l'Instruction publique, il était aussi décoré de l'Ordre de l'Etoile polaire de Suède, de la Couronne d'Italie, de l'Ordre de Sainte-Anne de Russie, du Lion et du Soleil de Perse ; on l'avait nommé en 1900 membre de l'Académie royale de Musique de Suède. Taffanel conserva toute sa vie la simplicité, la modestie qui formaient un des plus grands attraits de sa séduisante nature : obligeant pour tous, d'un esprit ouvert, d'une activité inlassable, il avait conservé de son origine méridionale un fond de gaîté inépuisable qui, lorsque les souffrances vinrent, hélas ! s'abattre sur lui, se changea en une sereine résignation ; il s'en va entouré de la sympathie universelle. Ce fut un noble et grand artiste doublé d'un cœur loyal et bon.

B.

Théorie musicale. — Mélodie et Harmonie.

Les musiciens — si l'on en croit leurs théories — ne possèdent que des notions extrêmement vagues sur le principe même de la mélodie et de l'harmonie. Nous savons seulement que l'une de ces formes musicales se rapporte aux sons *successifs* et l'autre aux sons *simultanés ;* encore faut-il reconnaître que cette classification, si simple et si tranchée en apparence, perd beaucoup de sa valeur dès qu'on observe les choses de plus près. Qu'entend-on exactement par sons « successifs » ? Une série de sons émis de minute en minute — et satisfaisant par ailleurs aux conditions nécessaires d'affinité — constituent-ils une suite mélodique ? Non sans doute ; or, si l'on songe à l'infinie variété des vitesses possibles, le mouvement limité des sons musicaux apparaît dès lors comme un attribut vaguement caractéristique de la mélodie.

D'autre part, la simultanéité des sons — l'attaque simultanée — serait peut-être réalisable au moyen d'appareils spéciaux de laboratoire ; mais au cours de l'exécution musicale ce fait, assurément, doit se produire avec une extrême rareté. Considérons, par exemple, un orchestre symphonique occupant un demi-cercle de 6 mètres de rayon, et un auditeur placé dans le prolongement du diamètre. Tous les sons émis simultanément ne parviendront pas en même temps à l'oreille de l'auditeur ; l'écart maximum proviendra des sources sonores situées aux extrémités du diamètre (12 mètres). Comme le son se propage à la vitesse d'environ 340 mètres à la seconde, les sons attaqués ensemble aux positions extrêmes seront perçus successivement avec un intervalle de temps égal à $\frac{340}{12} = \frac{1}{28\frac{1}{3}}$ de seconde ; c'est-à-dire qu'ils détermineront une véritable suite mélodique équivalant à des quadruples croches exécutées dans un mouvement modéré (108 = ♩). Et nous négligeons les causes multiples

d'erreur provenant de la transmission des signes d'exécution entre les musiciens et leur chef ; dans les grands orchestres parisiens, l'auditeur perçoit de véritables échos entre les premières lignes de violons et les « cuivres » haut placés. Comme on le voit, la pratique musicale s'écarte sensiblement des termes de la théorie ; et c'est là une circonstance heureuse, car, aussi paradoxal que cela paraisse, ce qu'on appelle l'harmonie des sons — la simultanéité — est précisément la forme musicale qui contient le moins d'harmonie.

Si la mélodie et l'harmonie correspondent réellement à deux états simples et irréductibles de l'organisation sonore — succession et simultanéité — la musique repose à jamais sur une dualité de principes inconciliables. En effet, quelle que soit la vitesse imprimée aux sons, il sera toujours impossible de passer de la succession à la simultanéité par transition insensible ; à son tour, la simultanéité ne saurait se transformer en succession puisque, par définition, elle ne comporte aucun degré de la vitesse : ces deux états seront toujours séparés par une zone infranchissable. Sans envisager la question avec autant de rigueur, c'est bien dans cet esprit que les musiciens la résolvent : la mélodie est une chose et l'harmonie une autre chose complètement différente, quoique utilisant, elle aussi, la matière sonore. La mélodie éclot spontanément dans l'imagination de l'artiste ; elle relève surtout de l'instinct, de l'inspiration, c'est l'œuvre du génie. L'harmonie, au contraire, est le produit du calcul et de la science. On *naît* mélodiste et on *devient* harmoniste. « Les dessins d'un air quelconque sont la partie qui doit être créée ; c'est « l'émanation du sentiment, du goût, de l'intelligence. *Il serait plus qu'inutile de « vouloir prescrire les moyens et les principes pour créer les dessins d'un air,* parce « que ce serait dépasser de justes limites qu'on ne pourrait franchir impuné- « ment » (A. Reicha). « *On apprend* l'harmonie, l'art de moduler, la science « du contrepoint ; mais quoiqu'il existe un excellent traité sur la mélodie par « Reicha, notre conviction profonde est qu'*on n'apprend pas* à devenir mélo- « diste. Il s'agit d'un don génial que l'étude est impuissante à nous faire « acquérir » (A. Marmontel). Des théoriciens avisés ont bien cherché, par des considérations secondaires, à rapprocher les principes mélodique et harmonique, mais ces tentatives louables ne donneront aucun résultat décisif tant qu'on ne parviendra pas à réduire à l'unité la double base sur laquelle repose actuellement l'art musical.

L'hypothèse dualiste entraîne l'impossibilité de lier intimement la mélodie avec l'harmonie. Les élèves peu familiarisés avec les instruments à clavier éprouvent des difficultés insurmontables lorsqu'il s'agit d'établir l'harmonie d'un chant donné en dehors de la méthode empirique ; « ils travaillent pendant « sept ou huit ans le contrepoint et la fugue, de sorte qu'ils sont déjà de grands « maîtres dans ce genre suprême de composition, *tandis qu'ils ne savent « pas encore accompagner même une romance par une harmonie convenable.* » Ce que constatait H. Colet en 1840 est encore vrai de nos jours, toutes proportions gardées ; les ouvrages spéciaux contiennent parfois un chapitre sur « l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie » ; mais après avoir parcouru ces instructions, le lecteur n'est guère plus avancé qu'auparavant. On l'invite à analyser scrupuleusement la mélodie qu'il s'agit d'harmoniser, à dégager les notes réelles des notes étrangères, à reconnaître les modulations, les caden-

ces, etc. De même on pourrait, sans se compromettre, exposer « l'art de devenir centenaire » : posséder une constitution forte, éviter les maladies, les accidents, fuir les épidémies, etc. Ces conseils, excellents en eux-mêmes, n'engagent guère leur auteur : il est évident que lorsque la mélodie est analysée d'un bout à l'autre, que les tonalités principale et secondaires sont mises à nu, qu'on a reconnu les notes réelles, accidentelles, les modulations, etc., « il devient facile d'établir l'harmonie » (A. Savard). La difficulté consiste précisément à indiquer les procédés rationnels susceptibles de mener à bien ces diverses opérations ; de cela on ne parle pas, et pour cause ! Du reste, les théoriciens admettent dix, vingt manières différentes d'accompagner le même chant : c'est avouer clairement leur impuissance à opérer la fusion des deux grandes divisions de l'art musical. Enfin, — argument décisif, — il y aurait des gammes mélodiques et des gammes harmoniques ; les intervalles musicaux appartiendraient à *deux systèmes différents* : il semble difficile d'accorder, par exemple, la tierce mélodique $\frac{81}{64}$ (?) avec la tierce harmonique $\frac{5}{4}$.

Les théories actuelles ont dû nécessairement convaincre peu à peu les musiciens de l'inutilité d'associer la mélodie à l'harmonie, et *vice versa*. Malgré les apparences, il existe, en effet, deux catégories bien distinctes de compositeurs — ou, si l'on veut, deux manières de concevoir la composition musicale — ; d'un côté, les mélodistes qui se contentent d'une harmonie simple, approximative, et lui attribuent un rôle plutôt rythmique :



A. MAILLART. — *Les Dragons de Villars.*

d'un autre côté, les harmonistes beaucoup moins préoccupés de la perfection mélodique que des enchaînements rares d'accords ou des dispositions ingénieuses du contrepoint :



A. DURAND.

Ces divergences — qui s'aggraveront certainement par la suite — ne se produiraient peut-être pas si la théorie musicale n'admettait qu'une différence *de degré*, et non de principe, entre la mélodie et l'harmonie.

*
* *

Si un lecteur novice nous donne connaissance de quelque page littéraire en s'arrêtant longuement après chaque mot pour chercher la prononciation du

suivant, il nous sera difficile, non seulement de goûter une pareille lecture, mais encore de saisir les relations des mots et, par suite, le sens des phrases. Au contraire, si un lecteur expérimenté débite la même page en passant rapidement d'un mot à l'autre selon la ponctuation indiquée, les relations apparaissent aussitôt entre les divers éléments de la phrase, et nous comprenons sans peine la pensée de l'auteur. Toutes choses égales d'ailleurs, une certaine vitesse d'élocution est nécessaire à la compréhension du langage. Une rangée de chiffres largement espacés conservent leur valeur *absolue* :

1 **2** **3**

Rapprochés suffisamment pour pouvoir être lus d'un coup d'œil rapide, ils laissent apparaître leur valeur *relative* :

1 2 3

Pareille remarque s'applique aux sons musicaux. Les mélodies faciles exécutées par les clowns en frappant sur divers objets sonores sont aisément reconnaissables lorsqu'elles comportent des mouvements vifs ; les airs lents conviennent moins à ce genre d'exercices parce qu'alors les chocs semblent indépendants les uns des autres. Les chanteurs populaires qui ne connaissent pas la musique ont une tendance marquée à ralentir considérablement certains éléments mélodiques favorables à leur voix ; ils arrivent ainsi à relâcher les liens qui unissent les sons, et la mélodie devient souvent méconnaissable. Sur les instruments de musique à cordes pincées ou frappées — mandoline, piano — on facilite la liaison des notes de longue durée par l'artifice du *trémolo*. Somme toute, une suite de sons, bien qu'enchaînés selon les lois harmoniques, doivent en outre se succéder avec une certaine vitesse pour former un sens musical. Le mouvement accéléré des sons n'est évidemment pas la cause directe de leur affinité, mais il met en lumière cette affinité et devient ainsi un facteur important de la mélodie.

Les sons musicaux peuvent se succéder avec une vitesse d'autant plus grande que les liens de parenté sont plus étroits. — Il faut un certain temps pour compter cent jetons étalés sans ordre ; en les disposant en carré, le résultat est obtenu rapidement : il suffit d'élever au carré le nombre des jetons formant l'un des côtés ($10^2 = 100$). Le style télégraphique, où les mots de liaison manquent généralement, ne peut supporter, pour être compris, une lecture aussi précipitée que les mêmes phrases rétablies dans leur intégrité ; et l'on sait combien les profanes risquent de s'égarer parmi les innombrables groupes sportifs, ou autres, qu'on a la fâcheuse habitude de désigner par de simples initiales, A. C. F., T. C. F, C. G. T., etc., Les mélodies du plain-chant se prêtent peu à une exécution rapide, parce que, dans ce genre de musique, l'affinité des sons est très faible ; au contraire, les gammes diatoniques, chromatiques, les accords, — toutes agrégations plus ou moins consonantes, — permettent une grande vélocité.

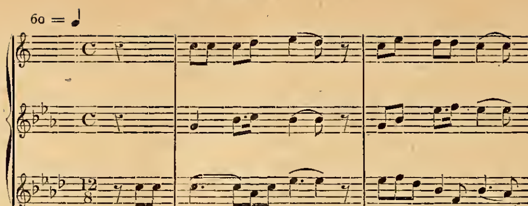
Le degré d'harmonie des sons *diminue* en raison directe de leur affinité — Un tableau largement barré par un motif rectiligne — terrasse, route, allée d'arbres — perd, de ce fait, une partie appréciable de sa valeur esthétique, parce que les parties infiniment petites qui composent la ligne droite n'im-

posent à l'œil qu'une seule direction (rapports simples) ; les peintres ont soin de procéder par lignes légèrement ondulées, par pointillés qui correspondent à des rapports complexes inintelligibles. En musique, il faut arriver jusqu'aux combinaisons du facteur 5 pour trouver une harmonie intéressante (la tierce) ; la septième de dominante — utilisation imparfaite du facteur 7 — joue actuellement le rôle le plus important. — Mais nous avons vu précédemment que la plus grande vitesse exigeait la plus grande affinité ; or, ce qu'on appelle la simultanéité des sons répond évidemment au maximum de vitesse : donc, la simultanéité aboutit au minimum d'harmonie.

La simultanéité théorique des sons exclut leur harmonie. — Tout le monde admet l'identité des sons de même périodicité ; or, cette identité n'est pas limitée à l'unisson, elle constitue l'état primordial de tous les sons — l'unité de la matière sonore — et se manifeste à nouveau sous certaines conditions. La simultanéité est justement l'une de ces conditions. Une horloge dont l'aiguille avancerait seulement d'une minute par siècle nous paraîtrait indiquer toujours la *même* heure ; sur le disque rotatif de Newton les couleurs du spectre sont perçues *identiquement* comme couleur blanche dès que l'appareil est animé d'une vitesse suffisante. Les trilles de 10 à 15 notes par seconde ne demandent qu'une seule harmonie — celle de la base du trille — quoiqu'il s'agisse de sons en rapport très dissonant (seconde majeure ou mineure). Un son accompagné d'harmoniques choisis devient « composé », « harmonieux », « musical », mais ne procure, en aucun cas, l'impression d'harmonie.

Dans la pratique musicale, les sons simultanés produisent presque toujours une harmonie appréciable, parce que les conditions théoriques sont rarement réalisées. C'est d'abord la difficulté d'entendre, au même instant, des sons émis en divers points de l'espace ; puis la longue durée des sons qui permet de fixer *successivement* l'attention sur chacun d'eux. Pour obtenir l'identité absolue des sons simultanés, il serait aussi nécessaire que la durée et l'intensité fussent proportionnelles aux rapports de périodicité. Néanmoins, un accord parfaitement « plaqué » et bref donne une impression composée peut-être, mais unique. Les pianistes et les violonistes *arpègent* instinctivement tous les accords au point de dénaturer le texte musical ; par ce moyen, ils augmentent beaucoup le degré d'expression harmonique. On ne peut donc relever aucune différence fondamentale entre la mélodie et l'harmonie pratique : l'une et l'autre représentent seulement des vitesses de degrés variables.

Il nous reste à déterminer dans quelles limites de la vitesse se meuvent les sons. — L'art musical est avant tout humain, c'est-à dire que les principes universels régulateurs de l'organisation sonore n'exercent leur action que dans les limites de capacité de nos organes vocaux (d'après cela, la musique des oiseaux, quoique obéissant aux mêmes principes, n'aboutit pas aux mêmes résultats). La durée de la respiration pulmonaire — un peu forcée par l'émission du son musical — est d'environ 4 secondes ; les sons se succédant à cette vitesse disposent de leur pouvoir harmonique maximum (sons fondamentaux). La pratique séculaire de la musique permet, en outre, de varier ces sons par une série acquise d'équivalents (consonances, dissonances, notes d'ornement) :



Les durées supérieures à 4 secondes commencent la dissociation des éléments mélodiques ; il faut cependant tenir compte des perturbations causées par l'usage prolongé des instruments de musique dont le fonctionnement n'offre parfois qu'une lointaine analogie avec le mécanisme de la voix humaine. Quant au minimum de durée des sons, il serait en quelque sorte indéterminé si l'oreille ne confondait absolument les vibrations — ou les groupes de vibrations — qui se suivent à moins de $\frac{1}{30}$ de seconde. Les vitesses mélodiques et harmoniques oscillent donc, en principe, entre $\frac{1}{30}$ et $\frac{120}{30}$ de seconde : en dehors de ces limites extrêmes, les sons restent à l'état d'unités indépendantes.

J. DADOR,
Chef de musique de l'Armée.

L'Ecole de Choron (1).

(suite).

L'ÉCOLE ROYALE ET SPÉCIALE DE CHANT (1820-1825)

Dès l'été de 1819, les recrues sont arrivées de leurs provinces ; quelques jeunes filles sont élevées dans le voisinage (2). Enfants et adultes se sont mis à l'ouvrage, et leurs progrès sont rapides (3) En décembre, le jury semestriel se réu-

(1) Voir la *Revue Musicale* n° 23 du 1er Décembre 1908.

(2) Ce n'est que le 23 juillet 1822 que Choron fut autorisé à établir, dans un local séparé de sa maison, un pensionnat de quatre élèves femmes. On lui alloue 1.100 francs pour chacune. — En 1820, on lui donnait 1.000 francs pour chaque élève homme ; en 1821, 1.700 francs.

(3) Etudes et distribution du temps en 1821. « Les études des élèves portent sur les objets suivants : 1° musique ; solfège et chant ; piano et accompagnement ; 2° gymnastique, danse et escrime ; 3° lecture, écriture et calcul ; 4° littérature, géographie et histoire ; langues française et latine, religion et morale. — A 6 heures en été, 6 h. 1/2 en hiver, lever ; prière en commun, lecture pieuse, catéchisme ; étude des leçons littéraires, confection des devoirs ; 8 h. 1/2, déjeuner, toilette, service de propreté, récréation ; 9 h. 1/2, classe littéraire, récitation des leçons, explication des auteurs, imposition des devoirs ; 11 h. 1/2, repos de quelques instants ; leçon de solfège ou lecture musicale ; 1 heure, gymnastique, dîner, récréation ; 3 heures, écriture, lecture à haute voix, calcul ; 5 heures, leçon de piano et d'accompagnement sur cet instrument ; 6 h. 1/2, goûter et récréation ; 7 heures, leçon de chant, concert de musique vocale, souper, prière et coucher. Dimanches et fêtes, après la messe, congé ; un jour de la semaine, congé de 2 heures jusqu'au soir. »

Fugue à 4 parties

Pour voix de femmes

Sur le mot "Alleluia" (+)

Ch. LENEPVEU

All.º mod.to ma deciso assai.

f

Al - le-lu - ia - Al-le-lu - -

f

- ia - Al - le-lu - ia - Alle-lu -

- ia - - - -

- ia - - - -

f

Al - le-lu- - ia - Alle - lu -

+ *Là où il n'y a pas de paroles, vocaliser sur la voyelle a.*

f

Al - le_lu - - ia -

-

-

-

- ia -

Al_le_lu - - ia -

f

f

Al le

Al - - le - lu - ia -

f

Al - le_lu - - - ia - Al -

f

- lu - - - ia Al - le lu - -

Al - le - lu - - - - ia -

-

-

-

- - - - - le - - - - lu - -

_ ia _ Al_le_lu _ ia _

_ Al le lu _ _ _ _

_ Al_le_lu _ _ _ _ _ _ ia _

_ia _ _ _

_ _

_ ia _ _ _

f
Al _ le_lu _ ia _ A _ le_lu _

_ _ _

f
Al_le_lu _ ia _ _

f
_ Al_le_lu _ ia _

_ ia _ _ _

_ _ *f*
Al_le_lu _

- ia -
Al - le-lu - ia - Al-le-lu -
- ia -
Al - le-lu - ia -

- - Al - le - lu -

- Al - le - lu - ia -

- Al - le - lu - ia

Al-le-lu - ia - Al - le -

DIV.

Allarg molto.

- ia - Al - le - lu - ia - -

Al - le - lu - ia - - -

Al - le - lu - ia - -

ff

- lu - ia - Al - le - lu - ia -

a Tempo.

f

Al - le-lu - ia -

f

Al - le-lu - ia - - -

f

Al - le-

Al - le - lu - ia -
- - -
- - -
- lu - ia - -

- Al - le - lu - ia
- Al - le-lu - ia -
- - -
- - -

- Al - le - lu - ia -
Al - le - lu - ia - Al - le-lu -
- Al - le-lu - - - ia
- - Al - le -

Al - - le - lu - -
- ia
Al - le - lu - ia
f Al - le -
- lu - ia

- - - - - - - - - - ia
Allarg poco a
ff Al - le -
- lu - - ia
ff Al - le - lu -
Al - le - lu -

poco. ff
Al - le - lu - - - - ia
Tutta forza.
lu - - - - - - - ia
ff Al - le lu - - - - ia
- ia - - - - - Al - le - lu - ia
- ia - Al - - le - lu - ia
Tutta forza.

God save the King.

CHANT NATIONAL ANGLAIS

Pour voix de femmes.

God save our | gra_cious King, | Long live our | no_ble King,
Thy choic_est | gifts in store | On him be | pleas'd to pour,

God save our | gra_cious King, | Long live our | no_ble King,
Thy choic_est_ | gifts in store | On him be | pleas'd to pour,

God save our | gra_cious King, | Long live our | no_ble King,
Thy choic_est | gifts in store | On him be | pleas'd to pour,

God save the | King. | Send him vic - | to - ri_ous, | Hap - py and
Long may he | reign. | May he de - | fend our laws, | And ev - er

God save the | King. | Send him vic - | to - ri_ous, | Hap - py and
Long may he | reign. | May he de - | fend our laws, | And ev - er

God save the | King. | Send him vic - | to - ri_ous, | Hap - py and
Long may he | reign. | May he de - | fend our laws, | And ev - er

glo - ri_ous, | Long to reign | o - ver us, | God. .save the | King.
give us cause, | To sing with | heart and voice, | God. .save the | King.

glo - ri_ous, | Long to reign | o - ver us, | God. .save the | King.
give us cause, | To sing with | heart and voice, | God. .save the | King.

glo - ri_ous, | Long to reign | o - ver us, | God. .save the | King.
give us cause, | To sing with | heart and voice | God. .save the | King.

Paris, Imp. A.Chaimbaud et Cie. Rue de La Tour-d'Auvergne, 18 - 20.

nit pour juger les élèves de l'Ecole primaire. Lesueur déclare spontanément qu'il n'a jamais rien vu de semblable, et que « l'exécution et l'aptitude musicale des élèves qui, au bout de six mois, sont déjà assez musiciens pour lire à première vue », font le plus grand honneur à la méthode de leur maître. Le 5 février suivant, Choron donne un concert où l'on chante les *Lamentations de Jérémie* empruntées à la Chapelle Sixtine. Perne est très satisfait, et Benoît — grand prix de Rome — déclare qu'il ne voyait pas la moindre différence entre l'exécution de ces jeunes gens et celle des Italiens. Un mois après, à Notre-Dame des-Victoires, l'École fait entendre le *Miserere* d'Allegri (1). Déjà, à cette époque, Choron annonçait son désir d'attacher son école à une église de Paris ; cela, dit-il, lui devient impossible, faute de moyens ; ses élèves sont trop peu nombreux, — vingt-six en tout, — les chœurs des paroisses trop inexpérimentés, et enfin les attaques continuaient contre lui, sourdes et répétées.

Le 27 juillet 1820, La Ferté écrit à Pradel : depuis l'origine, l'École a coûté fort cher, et n'a rien produit (2). C'est l'avis de Cherubini, de Viotti — qui n'aiment pas Choron ! Qu'avec un traitement double, dit l'intendant des Menus, on le nomme professeur de chant à l'École royale.

Choron se défend énergiquement : il a fourni au Conservatoire, à la Chapelle du roi (3), aux théâtres royaux, d'excellents sujets, et, grâce à ses voyages, les paroisses de Paris ne se plaignent plus, comme naguère, de la difficulté qu'elles avaient à trouver des chantres.

Le ministre ne se laissa convaincre qu'au début de 1820. En juillet 1819, La Ferté écrivait que l'École primaire ne servait à rien. Le 5 janvier suivant, le marquis de Lauriston déclare que quatre années d'essai ont suffisamment justifié les espérances qu'on avait conçues de l'École primaire de chant, établie provisoirement en 1817, et qu'ainsi le temps est venu de donner à cet établissement une organisation définitive. Il recevra seize élèves, quatre adultes et douze enfants, qu'on préparera, pendant deux ans, à recruter les chœurs de l'Opéra et des chapelles royales. Il prendra le nom d'École royale et spéciale de chant. L'année suivante, on ouvrira un pensionnat pour les futures cantatrices.

Officiellement, Choron n'a que vingt-quatre élèves des deux sexes (4). Il ouvre à ses frais un externat où il admet gratuitement les enfants des quartiers voisins ; il recrute les belles voix qu'il rencontre, loge et entretient comme il peut les nouveaux sujets. Le 3 février 1823, il annonce au comte de Pradel qu'il est en

(1) « Le premier jour, le chœur de la paroisse, qui n'était point au fait, a occasionné de la cacophonie, et cette exécution n'a pu être considérée que comme une répétition moins bonne que celle qui l'avait précédée ; celle du lendemain n'a rien laissé à désirer. »

Les théâtres royaux devaient, pour les rôles d'enfants, s'adresser à l'École. Choron se plaint parfois de la mauvaise volonté des directeurs.

Le 19 décembre 1820, Choron écrit au comte de Pradel que la veille, à une représentation d'*Athalie* au Théâtre-Français, Boulanger, de la Gastine et Duprez ont exécuté un trio placé au troisième acte. « Le chant de ces jeunes gens n'a rien laissé à désirer pour la pureté, le goût et l'expression. »

(2) De 1817 à 1820 inclus, la moyenne d'entretien des élèves avait représenté 16.000 francs par an

(3) « L'École royale et les pages de la musique du roi sont peuplés de nos rebuts, qui y tiennent les premiers rangs. »

(4) Après l'assassinat du duc de Berry, l'Opéra fut transporté dans la petite salle Favart ; dès lors, on ne songea plus à augmenter les choristes, et l'on pria Choron de rentrer dans les limites de la première institution ; mais il ne fut jamais homme à se contenter d'un nombre réduit d'élèves.

mesure de lui offrir une troupe complète d'opéra, composée de plus de quarante individus et très supérieurs à tout ce que possèdent les établissements royaux. « On pourrait en doubler facilement le nombre, et mettre S. E. en mesure de régénérer entièrement le chant de l'Opéra, le style et le répertoire, le personnel, les rôles et les chœurs, avec une économie de quatre cent mille francs, et cela, en améliorant le service. »

Dès la fin de 1822, il fait exécuter « avec une rare perfection » le *Barbier* de Rossini ; en 1823, ses élèves (1) font partie des chœurs réunis pour le service funèbre de Garat ; en 1824, ils donnent, à la salle Louvois, l'*Armide* de Gluck. « On convint que jamais chœur n'avait chanté avec plus d'ensemble. » A l'École polytechnique (2), aux Collèges royaux Saint-Louis, Louis-le-Grand, Henri IV (3), l'École est chargée du service de la Chapelle. En vertu d'un article du règlement, elle se fait, à partir de 1824, entendre tous les dimanches à l'église de la Sorbonne (4).

L'institution prospère : Choron a le vent en poupe. Le 24 novembre de cette dernière année, le directeur des Beaux-Arts visite l'École. Quatre-vingts élèves des deux sexes, de six à vingt-cinq ans, sont rangés suivant la classification méthodique des voix. Un seul piano accompagne et soutient le chant. Choron dirige sa troupe. On joue l'ouverture des *Bardes* de Lesueur. « L'exécution, toute de mémoire et sans bâton de musique, est ferme et animée, et les rentrées sont très bien faites. » L'exécution des duos, des trios ou des autres chœurs n'est pas moins remarquable. M. de La Rochefoucauld est enchanté ; il promet à Mlle Dotti de la faire entrer, le 1er janvier suivant, au Théâtre-Italien ; il annonce au directeur « son intention d'étendre l'établissement, et d'en tirer tout le parti possible ».

Revirement soudain ! Des dénonciations ont été faites contre Choron, et M. de

(1) En 1820, comme pensionnaires ou demi-boursiers, il y a dix-neuf élèves à l'École ; Monpou, Duprez, O. de la Gastine, Batiste, sont toujours là ; les autres noms sont obscurs.

Le 31 octobre 1823, l'École comprend vingt-quatre élèves, dont six femmes, au nombre desquelles Mlle Duperron, qui fut épousée par Duprez. Parmi les hommes, quelques-uns furent des chanteurs estimables, Bonnecarrère, Marié, futur père de Mme Galli-Marié, Sirand, Vermeulen ; d'autres, de bons professeurs ou des compositeurs, Guerrier, qui enseigna à Caen, Nicou, qui épousa Alexandrine Choron, et enfin Scudo, « très bien comme physique, grande taille, caractère, ardeur, élévation, baryton, forte demi-bravoure, excellent musicien ».

(2) Le comte de Bordesoulle, qui était à la tête de l'École polytechnique, avait écrit le 10 décembre 1824 à La Rochefoucauld pour le prier d'autoriser Choron à envoyer à la Chapelle quelques-uns de ses élèves.

(3) Le 4 novembre 1824, les deux aumôniers de ce collège, deux futurs évêques, Salinis et Gerbet, dans un certificat, expriment toute leur satisfaction et demandent que le service de la Chapelle soit fait de même dans les autres collèges royaux. Auvray, le proviseur, tient le même langage.

(4) « Une réunion de toutes les brigades — des élèves qui dirigeaient le service dans les différentes chapelles — se fera en l'église de la Sorbonne, qui va devenir le point central des opérations commencées pour la restauration de la musique ecclésiastique. Cette même masse formera le noyau d'une société de musique religieuse, dont l'organisation se prépare. » Lettre de Choron du 9 novembre 1824.

En 1822, Choron proposait déjà d'organiser un chœur dans cette église. Son mémoire manuscrit s'inspire des idées du temps ; l'art ne vient qu'au second rang : « L'église de la Sorbonne doit servir à réunir les élèves les plus distingués des hautes classes des collèges de l'Université, les étudiants des facultés de l'Académie de Paris, à l'effet de leur inspirer le goût des exercices religieux et de les disposer à recevoir favorablement les instructions qui seront administrées dans ces réunions... Le premier soin que l'on doit prendre est de trouver un moyen de donner à cette organisation des cérémonies religieuses une disposition telle qu'elle présente un résultat en même temps agréable et édifiant. »

La Rochefoucauld lui dit « qu'elles ont fait impression sur son esprit ». En janvier 1825, il veut réunir l'École de chant au Conservatoire. Choron refuse : tout va sombrer. Comme lui, les élèves se découragent : « Chacun tire de son côté, et, en peu de semaines, l'établissement se trouve totalement dissous et désorganisé ».

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

1825-1830

Pourtant, le vaisseau est remis à flot. Sur la demande de Choron, l'établissement devient une école de musique religieuse. On formera « des sujets pour les églises, et aussi des professeurs chargés d'enseigner le chant et l'art musical ». Les élèves sont en nombre insuffisant. Qu'à cela ne tienne ! le directeur en appellera d'autres, et les entretiendra de ses deniers (1). Comme toujours, il élargit le cadre, et il se propose bientôt d'exécuter en public les principales compositions de musique religieuse.

Voilà, de 1825 à 1831, le beau temps de l'École. Choron continue à faire entendre ses élèves à la Sorbonne, et, à partir de 1827, chez lui, dans des concerts auxquels assistent, parfois avec la famille royale (2), les premiers artistes et une société d'élite. L'École est une ruche toute frémissante d'activité ; les encouragements, les éloges viennent de toute part : elle est un laboratoire, un magasin où l'on trouve à son choix, comme le dit un prospectus, artistes et musique. « Elle fournit aux cathédrales, paroisses et chapelles, des maîtres de chant, chantres, enfants de chœur, musiciens, organistes, professeurs pour les maisons d'éducation des deux sexes ; elle procure des œuvres de musique religieuse en tout genre, françaises et étrangères, instruments d'église, tels qu'orgues (3), serpents, etc. ; elle entreprend de gré à gré la composition de toute sorte de musique d'église, plain-chant, contrepoint, messes, motets, etc., » — et l'on invite les personnes qui connaîtraient de belles voix à en informer le directeur (4).

L'archevêque de Paris visite l'Institution, et se déclare enchanté. A certaines cérémonies, on fait appel à Choron et à ses élèves ; en mars 1827, l'évêque de Nancy demande qu'ils se fassent entendre à Saint-Sulpice, avant et après sa prédication. Le 5 janvier de la même année, à la prière de l'abbé de Rauzan, ils

(1) En 1826, il a huit bourses à ses frais, et garde ceux qu'il trouve bons.

(2) Le 29 janvier 1825, Charles X visite l'École polytechnique avec le Dauphin, des ministres et l'archevêque. Pendant que le roi est en prières, Marié et Guerrier exécutent l'*O salutaris* de Neukomm, puis tous les élèves de l'École de musique chantent un *Domine, salvum fac*, composé par Choron, qui, à l'issue de la cérémonie, le présente à Charles X.

(3) Les organistes manquant en France, Choron est obligé « d'établir avec l'Allemagne et l'Italie des liaisons au moyen desquelles il puisse se procurer ceux qui peuvent être demandés. »

(4) Budget proposé pour 1827 : 42.500 francs. Un professeur d'humanités, surveillant général, 1.500 francs ; un accompagnateur : 800 francs ; un professeur d'harmonie et de contrepoint, 720 francs ; un professeur de violoncelle : 600 francs ; de violon, 800 francs ; un répétiteur de chant pour hommes, nourri et logé : 400 francs ; un répétiteur de solfège et chant pour femmes : 1.200 francs.

Recettes : Service de l'église de la Sorbonne : 6.000 francs ; exercices (concerts rue de Vaugirard) : 6.000 francs ; services divers : 1.000 francs.

Projet de budget pour 1829 : 46.000 francs. — Choron avait demandé un professeur d'italien et un aumônier.

avaient chanté à Sainte-Geneviève devant le roi, et Charles X avait félicité le savant maître. Le supérieur des religieux de la Charité s'adresse à lui pour un salut que doit suivre une quête, et il n'est pas jusqu'au maire de Saint-Cloud qui ne veuille l'avoir pour la processionde la Fête-Dieu, en juin 1828. L'École se fait également applaudir dans le monde, chez le comte Siméon, ministre de l'intérieur, chez le directeur des *Débats*, dans le salon de la comtesse Merlin, chez Mme Erard, chez Mme Orfila (1).

C'est en 1827 que Choron ouvre la salle qu'il a fait construire rue de Vaugirard. Dès l'hiver précédent, il avait établi dans l'église de la Sorbonne des concerts spirituels, six avant et six après le Carême : pas une place ne restait libre. Il y dirigeait l'exécution des « morceaux de musique classique, qui, en raison de leur genre, de leur forme ou de leur étendue, ne pouvaient s'appliquer aux besoins ordinaires du culte ».

Le succès fut très grand. Choron charmait ses auditeurs et il les instruisait. Il offrait à leur admiration les maîtres français anciens et les plus belles œuvres étrangères des deux siècles précédents. Jamais le public ne s'était trouvé à pareille fête (2).

A partir de 1827, des exercices ont lieu dans la salle de la rue de Vaugirard pendant six mois de l'année, le jeudi, de quinzaine en quinzaine. Dans chacun d'eux, il y a deux parties : 1° des motets, psaumes et cantates ; 2° des messes solennelles, des oratorios à grand chœur : Hændel, Haydn, Hammel, Palestrina, Marenzio, B. Marcello, Clari, Porpora, Durante, Leo, Jomelli, Monte-

(1) Il est inutile de donner, pour cette période, la liste des élèves de Choron. Beaucoup ont été jadis distingués ou utiles comme artistes ou professeurs, mais ils sont oubliés. Quelques-uns se firent remarquer : le chanteur Wartel, « qui sut seul interpréter les mélodies de Schubert » ; Canaple, « à la voix fraîche et pure » ; Adrien de La Fage, qui a écrit toute une bibliothèque musicale ; Dietsch, professeur d'orgue chez Choron, compositeur qui fut pendant trois ans chef d'orchestre à l'Opéra, puis maître de chapelle à la Madeleine ; Le Prévost, qui tenait l'orgue à la Sorbonne et qui a laissé d'estimables compositions religieuses (il fut organiste dans plusieurs églises de Paris, et en dernier lieu à Saint-Roch) ; Malliot, ténor en province, puis professeur de chant à Rouen, auteur d'un ouvrage intéressant: *la Musique au Théâtre* ; Aimé Maillart, l'auteur des *Dragons de Villars*, opéra comique qui inaugura le 19 septembre 1856 le troisième théâtre lyrique, ouvert par Adolphe Adam.

Rosine Noël, plus tard Mme Stoltz, avait été, grâce à la protection de la duchesse de Berry, élevée au couvent des Bénédictines de la rue du Regard. Comme l'enfant montrait beaucoup de goût pour la musique, on la conduisit tous les jours, dès l'âge de sept ans, à l'école de Choron.

« Ce que recherchait ce maître dans les enfants dont il avait à s'occuper, c'était bien moins les moyens purement vocaux, les qualités matérielles, si l'on peut s'exprimer ainsi, que l'intelligence et l'organisation artistique, et il lui arriva de prendre au nombre de ses élèves plusieurs sujets qui se sont illustrés, il est vrai, mais tout autrement que comme chanteurs. La grande tragédienne Rachel en fut un exemple. Tout enfant, montée sur une table comme sur un théâtre, elle récitait des vers où paraissait déjà cette expression profonde qui l'a faite célèbre. Choron lui reprochait seulement d'avoir la voix enrouée. Laferrière passa aussi quelque temps au pensionnat et, s'il y brilla fort peu dans les classes de musique, en revanche, lorsqu'il récitait quelque fragment de pièce, ses gestes animés, sa voix chaleureuse, la passion de son débit, faisaient prévoir ce qu'il serait un jour. » (Duprez.)

(2) « Il est bien tard pour parler des concerts spirituels : tout le monde sait qu'ils ont été ennuyeux, mal composés, mal dirigés. » (*Le Globe*, 1er avril 1826.)

Nous avons retrouvé les programmes préparés par l'Opéra pour les quatre concerts de la Semaine sainte de l'année 1821. Voici le premier (16 mars), avec ses indications incomplètes :

1° Symphonie d'Haydn ; 2° *Ave verum*, de Mozart ; 3° Solo d'instrument ; 4° Air ou duo ; 5° Solo d'instrument ; 6° *Judicabit*, de Paesiello ; 7° Ouverture de *Sargine*, de Paër ; 8° Air ou duo ; 9° Solo d'instrument ; 10° Hymne de Mozart.

Sur les trois autres programmes figurent les noms suivants : Pergolèse, Haydn, Winter, Vogler Paër.

verde, Loti, Scarlatti, etc., tels sont les noms qui figurent sur les programmes. A la Sorbonne, où ont toujours lieu les exercices habituels, on entend Hændel, Bach, Jomelli, Mozart, Haydn, Scarlatti.

Choron donne chez lui son premier concert. Dans la première partie, on exécute le *Splendente te, Deus*, motet de Mozart chanté en chœur par tous les élèves ; le Psaume CXXXII, *Ecce quam bonum*, à quatre voix d'hommes, musique de l'abbé Vogler ; *Insanæ et vanæ curæ*, motet de Haydn, avec tous les élèves ; dans la seconde, la *Naissance du Messie*, de Hændel.

Pour ses exercices de 1829-1830, « outre les plus belles pièces déjà entendues », Choron inscrit sur son programme : Hændel. *Samson*, le *Réveil des Israélites* ; Emmanuel Bach, *Résurrection* et *Ascension* ; Scarlatti, *Messe des morts* un psaume de J.-S Bach.

Voilà des noms illustres (1) ; ajoutons-y ceux des maîtres anciens qu'il avait publiés ou qu'il faisait étudier dans son école ; n'était-ce pas là tout un domaine inconnu où Choron s'établissait en vainqueur ? Les critiques du temps applaudissent bruyamment à ses succès, et tout haut, ils accusent d'incapacité, sur le même terrain, deux grandes institutions, l'Académie de musique et le Conservatoire.

« Félicitons M. Choron, écrivait Fétis, de ce qu'il a révélé aux administrateurs de l'Opéra qu'il existe d'autre musique religieuse que le *Stabat* de Pergolèse, et les deux ou trois autres morceaux qu'on exécute médiocrement avec une constance héroïque depuis vingt-cinq ans, et qu'on peut composer un concert spirituel avec d'autres morceaux que des airs bouffes. »

Le même critique faisait sans réserve l'éloge de l'Institution : « Le choix de la musique, l'exécution des masses, le sentiment musical, tout y est bon. » En février 1827, il a assisté à un des concerts, et il en est ravi « : Exactitude rigoureuse de mesure et d'intonation, une grande fermeté d'ensemble, un sentiment unanime des nuances et une prononciation parfaite, moyen certain d'expression, telles furent les qualités qu'on remarqua, et qui frappèrent vivement l'auditoire. Ce n'est pas une des choses les moins étonnantes de cet établissement que d'entendre cent chanteurs qui exécutent un long morceau, *Alla riva del Tebro*, de Palestrina, à voix soutenue, sans accompagnement, et qui finissent dans le ton où ils ont commencé avec une justesse prodigieuse. »

Choron triomphe ; « il a vengé l'honneur national et prouvé que, dans cette partie, les Francais pouvaient égaler les nations les plus renommées de l'Europe » ; enivré de sa victoire, il devient agressif. Voici ce qu'il fait imprimer dans un prospectus contenant le programme de ses exercices pour 1829-1830 :

« De toutes les réunions musicales, ce sont les seules en France où il soit possible d'entendre les ouvrages que nous venons de désigner, et, parmi celles du même genre existantes en France, celles où ces ouvrages sont exécutés avec le plus de perfection. Nous avons pour garants de cette double assertion, d'une part, les tentatives infructueuses faites récemment par les principaux établissements de la capitale pour parvenir à l'exécution de ces mêmes ouvrages, et de l'autre, le témoignage d'artistes étrangers de la plus haute distinction. En por-

(1) Quelques modernes figurent sur les programmes de Choron : Neukomm, dans lequel il aimait l'élève de Joseph et de Michel Haydn, et auquel il dédiait à ce titre sa *Méthode d'Harmonie*, publiée en 1830 ; Cherubini, avec son *Lauda, Sion*, etc. ; Aiblinger, maître de chapelle du roi de Bavière, etc

tant à un degré de perfection, inconnu jusqu'alors, l'exécution des ensembles de chant et de masses vocales, l'Institution s'est assuré, sous tous ces rapports, un privilège qu'elle doit à la direction donnée par elle aux études, à la supériorité de ses méthodes et du régime de son enseignement. »

Il désignait assez clairement ses éternels ennemis, l'Opéra (1) et le Conservatoire. Dans les dernières lignes, il dépasse la mesure. En 1828, l'Opéra donna la *Fête d'Alexandre* de Hændel ; ce fut, dit-il, « une horrible cacophonie ». Même échec quand la Société des concerts du Conservatoire s'essaya sur l'*Alleluia* du *Messie* du même compositeur. « Cette pièce, qui excitait des transports parmi les auditeurs des concerts de la rue de Vaugirard, ne parut que ridicule, insignifiante..., tandis que la partie instrumentale était exécutée avec toute la perfection désirable (2). »

Cette fois, le ministère se fâcha, et Choron fut prié de retirer et d'anéantir ses prospectus. On comprend, on excuse ce mouvement d'orgueil quand le maître avait tant de motifs pour être fier de ses élèves. En vertu des règlements, il s'enferme « dans le genre ecclésiastique » ; mais, comme il l'écrit avec tant de justesse : « qui peut le plus peut le moins ; or, ce genre, tel que nous nous proposons d'en établir l'enseignement, est bien supérieur, pour le mérite et les difficultés, au genre dramatique et au genre communément usité. »

Ceux qu'il a formés avec la musique d'église sont devenus des artistes ; leur voix est bien posée ; l'art a perfectionné leurs moyens naturels, leur intelligence a été développée : rompus à tous les secrets du métier, ils seront utiles partout. Beaucoup se tournent vers le théâtre : ils s'y distingueront ; quelques-uns y brilleront au premier rang.

Cette désertion, voilà ce que ne peut supporter La Ferté, qui n'a pas désarmé. Dans une lettre du 1er janvier 1829, il se plaint de ce que le plus grand nombre des élèves entrent au théâtre, et il réclame la suppression de l'École. Il sait trop bien qu'il va contre le sentiment public, aussi ajoute-t-il : « On ne peut mettre en doute que ce directeur n'ait jamais agi que dans de bonnes et louables intentions ; on ne peut lui reprocher que de s'être laissé entraîner par son zèle et son amour pour l'art qu'il professe, et aucun intérêt ne l'a jamais guidé », et il conclut en demandant une pension pour celui qu'il essayait de frapper dans l'ombre.

(*A suivre*) GABRIEL VAUTHIER.

Publications et exécutions récentes.

PUBLICATIONS RÉCENTES. — *J.-M. Leclair* (1697-1764) : premier livre de sonates pour piano et violon (collection des maîtres violonistes de l'École française du XVIIIe siècle), édité par les soins de MM. Alexandre Guilmant et Joseph Debroux — Ces deux derniers noms disent assez avec quel soin sont reproduites

(1) L'Opéra avait peu de succès à cette époque. « Il a vu sa grande salle pleine la semaine passée, phénomène assez rare depuis longtemps. » (*Journal du Commerce*, du 27 février 1826.)

(2) 29 mars 1829. Voici le programme du concert de ce jour : 1° Ouverture d'*Obéron*, de Weber ; 2° Air tiré de l'*Hymne de la nuit*, de M. Lamartine, musique de M. Neukomm, chanté par M. Wartel ; 3° Solo de cor, par M. Mengal ; 4° Symphonie en *la* de Beethoven, redemandée ; 5° Chœur de Weber ; 6° Solo de violoncelle, par M. Franchomme ; 7° l'*Alleluia*.

ces 12 sonates, où règne l'aimable et élégant esprit de l'ancien régime (chez Demets). — Chez le même : *Paul Ladmirault*, Musiques rustiques, suite pour piano à quatre mains ; *Louis Thirion*, Rêves, trois nocturnes pour piano ; *Paul Dupin*: Jean-Christophe, Oncle Gottfried, Méditation, Berceuse à Louisa, Christliches Wanderlied (œuvres de réel mérite, avec une préface inutilement agressive de M. R. Rolland) ; *Chanoine-Davranches*, prélude en *mi* ♭, pour piano ; *Swan Hennesy*, Eaux-fortes, Sérénade d'Espagne, Bergerie, Mazurka (pièces très originales et curieuses) ; *Gabriel Frontin*, Pleyelinette, petite valse de concert pour piano.

Les Concerts. — Parmi les meilleurs concerts de la quinzaine, nous citerons : le 4 décembre, à la salle des Agriculteurs, exécution des quatuors de Beethoven nos 3, 10 et 16 par le quatuor Capet. Le 10 décembre, à la salle Gaveau, le « Double quintette de Paris », société de musique de chambre, instruments à cordes et à vent (au programme : Bernard Settles, Rachmaninoff, Beethoven, Chopin, Hændel, Bach ; avec le concours de M. Georges de Launay, piano) ; parmi les exécutants, nous avons été heureux de retrouver le très distingué virtuose Pierre Sechiari. Le 14, salle Pleyel, le concert de Mme Roger-Miclos et de MM. L.-Ch. Battaille (très beau programme, débutant par la Sonate admirable de C. Franck, piano et violon, et finissant par le Scherzo en *si* ♭ mineur de Chopin). — Le 7 (salle des Agriculteurs), concert donné par Mlle E. Vogelsang avec le concours de MM. Raynaldo Hahn, Moszkowski, Ch Fœrster ; — le quatuor Lejeune (salle Mustel), qui a entrepris de nous donner une histoire du quatuor à cordes. — Le 10 (salle Pleyel), le concert donné par M. Alfred Casella avec le concours de Georges Enesco, F. Denayer et J. Salmon. — A la salle Pleyel : le 11, Mlle Line Talluel avec le concours de Mlles Nadia Boulanger, Nelly Eminger, et de M. Rodolphe Plamondon ; — à la salle des Agriculteurs, le 8, M. Robert Lortat Jacob, avec le concours de G. Pierné et l'orchestre Colonne.

Le baromètre musical. — I. — *Opera*.
Recettes détaillées du 16 octobre au 15 novembre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 octobre	*Aïda.*	Verdi.	14.905 25
17 —	*Faust.*	Gounod.	17.201 »
19 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	16.178 41
21 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	15.510 76
23 —	*Le Crépuscule des Dieux.*	R. Wagner.	16.654 25
24 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	13.420 »
26 —	*Faust.*	Gounod.	18.185 41
28 —	*Le Crépuscule des Dieux.*	R. Wagner.	23.146 76
30 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	St-Saëns. — L. Delibes.	17.946 25
31 —	*Thaïs.*	Massenet.	10.373 »
2 novembre	*Le Crépuscule des Dieux.*	R. Wagner.	22.863 41
4 —	*Faust.*	Gounod.	17.108 76
6 —	*Aïda.*	Verdi.	15.491 75
7 —	*Le Crépuscule des Dieux.*	R. Wagner.	20.292 »
9 —	*Hippolyte et Aricie.*	Rameau.	12.815 41
11 —	*Le Crépuscule des Dieux.*	R. Wagner.	23.005 76
13 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	16.263 25
14 —	*Samson et Dalila. — Namouna.*	St-Saëns. — Lalo.	11.776 »

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 16 octobre au 15 novembre 1908.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
16 octobre	*Mme Butterfly.*	Puccini.	7.686 50
17 —	*Werther.*	Massenet.	9.411 50
18 — matin.	*Manon.*	Massenet.	6.420 »
soirée.	*Carmen.*	Bizet.	5.200 50
19 —	*La Traviata.*	Verdi.	4.225 »
20 —	*Carmen.*	Bizet.	7.067 50
21 —	*La Tosca.*	Puccini.	8.562 »
22 —	*Louise.*	G. Charpentier.	8.206 50
23 —	*Werther.*	Massenet.	8.710 50
24 —	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. — Mascagni.	8.023 50
25 — matin.	*Carmen.*	Bizet.	6.006 50
— soirée.	*Louise.*	G. Charpentier.	6.469 50
26 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.437 »
27 —	*Manon.*	Massenet.	7.206 »
28 —	*Louise.*	G. Charpentier.	8.345 »
29 —	*Werther.*	Massenet.	5.700 »
30 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	7.513 50
31 —	*La Tosca.*	Puccini.	9.555 »
1er nov. matin.	*Louise.*	G. Charpentier.	5.701 50
— soirée.	*Manon.*	Massenet.	7.293 50
2 —	*Le Barbier de Séville.*	Rossini.	3.081 »
3 —	*Mme Butterfly.*	Puccini.	8.303 50
4 —	*Carmen.*	Bizet.	7.194 50
5 —	*La Tosca.*	Puccini.	9.533 »
6 —	*Manon.*	Massenet.	8.187 50
7 —	*Louise.*	G. Charpentier.	9.855 16
8 — matin.	*Werther.*	Massenet.	7.545 »
soirée.	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. — Mascagni.	6.014 »
9 —	*Mireille.*	Gounod.	3.819 50
10 —	*Werther.*	Massenet.	6.423 »
11 —	*Manon.*	Massenet.	7.328 50
12 —	*Louise.*	G. Charpentier.	9.637 50
13 —	*Carmen.*	Bizet.	6.627 50
14 —	*La Tosca.*	Puccini.	9.829 50
15 — matin.	*Louise.*	G. Charpentier.	7.758 50
— soirée.	*Manon.*	Massenet.	5.884 50

— Paraîtra le 25 décembre (chez A. Picard, 82, rue Bonaparte) : *La Musique et la Magie*, étude sur les origines populaires de l'art musical, par Jules Combarieu, docteur et agrégé des lettres, lauréat de l'Institut, chargé de cours d'Histoire de la musique au Collège de France (1 vol. de 400 p., avec nombreuses planches de musique, format de la *Revue musicale*, 7 fr. 50).

— Mlle Hortense a fondé un nouveau service à son école préparatoire au professorat du piano : une association de secours mutuels entre les membres de l'école. Une vente au profit de cette œuvre naissante a eu lieu au siège de l'école, rue de Tournon, 9, du lundi 7 décembre au dimanche 13.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



